LE MERAVIGLIE DELL'INCISIONE

descritte da
GIORGIO DUPLESSIS,

Traduzione libera con note ed aggiunte
DI L. CHIRTANI

OPERA ILLUSTRATA DA 34 INCISIONI

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1875

Edizione elettronica a cura di Toni Pecoraro
Montefiore Conca 2012

INDICE

V. SCUOLA BOLOGNESE E ROMANA.

Parte II.

L'INCISIONE NELLA SPAGNA.

CAPITOLO UNICO.

Parte III.

L'INCISIONE NEI PAESI BASSI.

I. SCUOLA PRIMITIVA.

II. SCUOLA OLANDESE.

III. SCUOLA FIAMMINGA.

PREFAZIONE

Chiudiamo la serie delle Meraviglie dell'Arte, col presente volume delle Meraviglie dell'Incisione, ossia di quel ramo dell'arte che ne moltiplica le opere, che le diffonde, che le fa conoscere a tutti. La serie non poteva stare senza questo ultimo libro, che tratta del ramo complementario di tutti gli altri, inferiore a tutti, ma che tutti li avvalora e rende famosi. Senza l'incisione, ogni opera d' arte non sarebbe nota che ai pochi che possono recarsi a vederla nell'unico luogo ove si trova; coll'incisione l'opera è ammirata contemporaneamente in tutto il mondo civile , e si trova in ogni luogo ed in ogni tempo.
Ai giorni nostri, nei quali le pubblicazioni accompagnate da incisioni divengono sempre più popolari, questo volume che racconta le meraviglie dell'arte d'incidere era indispensabile in quel corredo di cognizioni sull'arte che è volgarizzato dalla nostra serie delle Meraviglie.
La storia di quest'arte getta, come quella dell'altre arti belle, il suo riflesso di gloria sull'arte italiana, alla quale devesi la prima stampa veramente artistica apparsa al mondo.
Se può essere discutibile l'invenzione della materialità dell'incisione, se Tedeschi e Fiamminghi possono contenderei il vanto di questa scoperta, nessuno può contrastarci quello di averla resa artistica, e di aver creato, con essa il messo più efficace alla diffusione del sentimento del bello, mediante la moltiplicazione delle opere più insigni dell'arte.
L'origine, l'incremento, la decadenza, il risorgimento, le fasi di sosta e quelle di ravvivamento dell'incisione, sono esposte in questo volume con abbondanza di notizie, l'amatore novello di stampe potrà con esso iniziarsi nella cognizione di una delle più facili forme dell'arte e delle più diffuse, ed imparare a distinguere il grano dal loglio , i prodotti dell'industria da quelli veramente artistici, e sicuro dell'eccellenza di questi, applicarsi a gustarne le bellezze.
L'Italia, già, maestra a tutte le nazioni nelle discipline artistiche, ha perduto in gran parte il culto dell'arte , mentre in Inghilterra, in Germania, e principalmente in Francia tutti i giornali le danno somma importanza, ed il pubblico accoglie con grandissimo favore i periodici che ne trattano esclusivamente, ed i libri che ne raccontano la storia; per cui non è raro vedere gli stranieri più cogniti delle nostre glorie artistiche, e per esse più appassionati di noi.
Nel pubblicare la serie di Meraviglie che si chiude con questo volume, abbiamo pensato alla diffusione fra noi sotto forma facile ed insinuante, della storia dell'arte, la quale per la massima parte riflette il lato più splendido della storia della nostra patria; sotto questo aspetto siamo persuasi d'aver fatto cosa utile ed atta a risvegliare in molti quella passione per le discipline del bello che fu un giorno una delle caratteristiche degli italiani, e che potrebbe manifestarsi col bisogno di un opera analoga non meno dilettevole ma di maggior mole e più ricca.

Milano, aprile 1875.

Gli Editori

Fig. 1. Gioventù (incisione di Giulio Campagnola).

INTRODUZIONE.

Importanza dell'incisione. Differenza fra l''incisione ed il quadro. Due generi d'incisione: l'incisione in legno e sua origine; la stampa a caratteri fissi, le lettere maiuscole e le lettere ornate. I brevi d'indulgenza, l'incisione in metallo, e le lapidi mortuarie. Gli orefici ed i nielli, Importanza di un cencio bagnato, nella storia dell'arte. Gli specchi mistici degli Etruschi. Le incisioni più antiche in legno ed in metallo. Maso Finiguerra e la data di una sua incisione.

Un cantante, un attore, una ballerina, un suonatore esimio, esercitano l'arte loro facendo atto di presenza; dove non si recano in persona, ivi la loro arte non ha modo di manifestarsi, e quando son morti, nessuno può aver più sentore del loro ingegno. Un architetto invece vive nell'opera sua, e può salire in grandissima fama, senz'esser veduto né inteso; e continuare per dei secoli, dopo morto, a destare l'ammirazione fra gli uomini; però a tale effetto è necessaria la presenza dell'opera sua, la quale non può trovarsi che in un luogo; così dicasi del pittore e dello scultore.
Lo scrittore, invece, può ad un tempo destare ammirazione in mille luoghi diversi, e continuare per dei secoli a commuovere gli uomini a grandissima distanza di spazio e di tempo, perché col mezzo delle copie de suoi manoscritti, a mano od a stampa, i prodotti del suo ingegno acquistano la possibilità di esistere contemporaneamente in ogni luogo ed in ogni tempo.
L'incisione fa lo stesso ufficio per la pittura, che i copisti e la stampa per la scrittura: moltiplica gli esemplari e dà l'ubiquità ai quadri. -
C'è però una differenza notevole fra l'incisione d'un quadro, e la stampa d'un'opera manoscritta: mentre la stampa riproduce l'opera dello scrittore in tutti i suoi più minuti particolari, l'incisione fa del quadro una specie di riduzione, qual sarebbe di una sinfonia per orchestra, una riduzione per pianoforte.
Ognuno può veder da sé, che la riduzione può essere superiore all'originale, ed alle volte anco gli può essere inferiore; in ogni caso, dato che riesca nel miglior modo possibile, è certo che sarà efficacissima a dare un'idea perfetta di un quadro; e siccome si può tirare a migliaia di copie, che possono durare delle migliaia d'anni, è indubitato che, come s'è detto, l'incisione dà l'ubiquità alla pittura. L'incisione si fa in due modi: o per risalto, o per incavo.
Un sigillo da bollare può dare un'idea perfetta dell'incisione per risalto: lo stemma, e le lettere che devono essere riprodotte dal bollo, si vedono sul sigillo in risalto; chi vuol dare un' impressione, batte il sigillo sopra un dato inchiostro, che rimane appiccicato sulle prominenze di quello; poi batte sulla carta che vuol bollare, e l'inchiostro passando dai rilievi del sigillo alla carta, sulla quale si posa un istante, vi segna l'impronta del rilievo del sigillo.
Le incisioni in legno, che sono le più antiche, sono eseguite a risalto, e probabilmente, prima di servire all'arte, han servito al bollo, per qualche secolo.
Quel rettangolo nel quale lo stampatore mette i caratteri a righe successive per comporre una pagina, e che egli chiama vantaggio, ha tutto l'aspetto di un gran sigillo che, invece di due o tre lettere, ne contenga qualche centinaio.
Quando, nel secolo XV, i copisti o amanuensi divennero insufficienti ai bisogni che, per l' amore degli studi diffuso nella società, andavano crescendo ogni giorno, si pensò di sostituire alle copie manoscritte, le copie stampate, e si fecero per così dire tanti sigilli di legno, quante erano le, pagine di un libro. L'idea del sigillo, che già esisteva, suggeriva l'idea della stampa per pagine, che precedette l'invenzione della stampa col mezzo dei caratteri mobili; con quel sistema furono stampati lo *Speculum humanae Salvationi*s, la *Bibbia dei poveri* ed altri libri meno celebri.
Il bisogno di incidere in quelle pagine delle lettere maiuscole ornate, qualche immagine e qualche ornamento, come nelle *Lettere d'indulgenze*, creò una classe d'incisori di immagini ed ornati, e da questa classe usci naturalmente quella degli incisori in legno propriamente detti. .

L'incisione per incavo si eseguisce invece sopra una lastra metallica, al modo delle iscrizioni delle lapidi dei cimiteri, nelle quali si vedono le lettere scavate nella pietra, e gl'incavi riempiti di una sostanza nera.
Questi due generi d'incisione non potrebbero essere tra loro più differenti, poiché sono uno l'opposto dell'altro. Incise, la tavola in legno e la lastra metallica, il metodo per cavarne le prove sulla carta, toltone alcuni particolari, dei quali non è necessario parlare in questo libro, che non deve diffondersi sulla parte tecnica - è press'a poco lo stesso, e consiste nell'annerire con un inchiostro grasso i punti salienti del legno od i solchi fatti dal bulino nella lastra, nel collocarvi sopra una carta inumidita, e nel far passare un cilindro sulla carta, colla pressione del quale si ottiene su questa l'impronta dell'incisione.
Abbiamo toccato dell'origine dell'incisione in legno; ecco come avrebbe avuto principio l'incisione in metallo:
Fra le opere di oreficeria onde andarono famosi gli antichi orefici italiani, e principalmente fiorentini, erano cospicue quelle eseguite a niello, le quali altro non erano che incisioni, coi solchi fatti dal bulino, riempiti di uno smalto nero, o neruccio, *nigellum*, donde il nome di questi lavori.
Quando il lavoro dell'incisione era giunto a termine, gli artefici, desiderando di vederne l'effetto prima di smaltarla, onde perfezionarla se era il caso, usavano cavarne un'impronta con una finissima terra, versavano nell'impronta dello zolfo liquefatto, sciogliévano e lavavano via l'impronta di terra, ed ottenuto così, collo zolfo, un *fac-simile* della tavola incisa, ne riempivano i solchi con del nero fumo, e potevano rendersi conto perfettamente dell'aspetto che dovea prendere l'opera loro, quando avesse ricevuto lo smalto.
Un orefice fiorentino, Maso Finiguerra, aveva terminato di preparare il fac-simile di zolfo d'un suo lavoro, e già riempitine i solchi con una mistura di olio e di nero fumo, quando, lasciatolo in disparte, trovò nel riprenderlo che la sua fantesca vi aveva deposto sopra un pannolino bianco e bagnato; levato il panno, s'accorse nel gettarlo via, che su quello era rimasta l'impronta del disegno da lui eseguito col bulino. Pensò allora di -fare a meno del fac-simile di zolfo, di riempire i tagli della lastra, senz'altro, colla mistura di nero fumo, e di tirare delle impronte dirette su della carta inumidita, premendola sulla lastra incisa.
Vera o falsa, questa storiella che ha diverse versioni, fra le quali ho scelta quella che mi è parsa la più logica, è accettata da molti per la storia della scoperta dell'incisione, mediante lastre metalliche.
Dico mediante lastre metalliche, perché la parola incisione, usata ai nostri giorni per le stampe, a rigor di termini indicherebbe l'operazione colla quale si fa la matrice per le impressioni, è non già la stampa che se ne ottiene; e perché l'arte d'incidere in metallo è antichissima, conosciuta da tutti i popoli antichi, e presenta degli esemplari splendidissimi negli *specchi mistici* degli Etruschi; per citare un esempio. L'invenzione dell'era moderna consiste nell'aver trovato il modo di moltiplicare il disegno originale, inciso nel metallo, ripetendone l'impronta sulla carta, cioè facendone delle *stampe*.
La parola *stampa*, che è più italiana di quella *incisione*, n'è anche in questo caso assai più precisa e se si fosse sempre usata sola, non avrebbe necessitata la distinzione che mi è parso utile di fare.
La precedenza storica dell'invenzione spetta all'incisione in legno. Alcuni anni sono, si riputava come la più antica incisione in legno, d'epoca certa, un *San Cristoforo*, colla data del 1423; dopo se ne rinvenne una col millesimo 1418, che si conserva nella Biblioteca reale di Bruxelles: più recentemente il signor Enrico Délaborde ne scopri, descrisse e commentò una del 1403 (1). Se in avvenire se ne troveranno di più antiche, bisognerà forse cangiare la storia dell'invenzione di questo genere d'incisione. Tutte e tre però queste stampe sono assolutamente prive di pregio d'arte: sono oggetti puramente industriali e grossolani.
Tre nazioni si disputano il merito dell'invenzione dell'incisione, mediante lastre metalliche; l'Italiana, la Tedesca e la Fiamminga; nessuno però contrasta all'Italia il merito d'offrire la più antica fra le incisioni di questo genere, che sia veramente degna per i suoi pregi d'essere annoverata fra le

cose artistiche, e di tanta eccellenza da doversi notare l'anno nel quale venne alla luce, come una data storica, negli annali dell'arte. Quest'incisione rappresenta un'*Incoronazione della Vergine*. La lastra, incisa dà Maso Finiguerra nel 1452, esiste nella galleria degli Uffizi in Firenze, e l'unica prova che se ne conosca, è uno dei più preziosi gioielli della Biblioteca di Parigi.

(l) Gazette des beaux-arts, l er mars 1869.

Fig. 2. La sibilla Agrippa, di Sandro Botticelli.

PARTE I.

L'INCISIONE IN ITALIA

CAPITOLO I.

L'INCISIONE IN LEGNO.

L'incisione in legno non precede in Italia quella in metallo. Suoi lenti progressi. Prime incisioni in legno nelle prime edizioni Aldine. Le incisioni di un libro sui sogni, e quelle delle prediche di Savonarola. I migliori incisori in legno sono dell'Alta Italia. Le pubblicazioni del Doni. Incisori anonimi Veneziani. - Nicola Boldrini. Invenzione del metodo a tinte intere. Maestri in questo genere. Decadenza dell'incisione in legno. Incisori in legno viventi. Il pubblico, i libri ed i giornali illustrati.

La storia dell'incisione in Italia incomincia quando quella della pittura è già prossime a narrare le più grandi meraviglie. L'incisione in legno non pare che vi si praticasse prima di quella in metallo, come avvenne presso gli altri popoli, che usarono I due generi d'incisione. I primi saggi di quest'arte, così utile, e più d'ogni altra adatta a facilitare la comprensione del testo, ed a commentare il pensiero dello scrittore, bisogna cercarli nei libri stampati.

L'incisione in legno in Italia fa più lenta che altrove, nell'acquistare importanza vera. Esistono dei saggi di questo genere d'incisione, che evidentemente appartengono alla prima metà del secolo decimoquinto, e che palesano l'origine italiana collo stile; ma nessuno offre una data certa: soltanto alla fine dello stesso secolo, questo ramo d'arte, sino allora rimasto in balia di artigiani, più teneri di accontentare i devoti, che di conformarsi alle regole del bello, acquista dignità, coll'essere esercitato da veri artisti.

I più preziosi esemplari d'incisione in legno italiana, si trovano in un curioso libro, l'*Hypnerotomachia Poliphilii*, stampato in Venezia dagli Aldi nel 1499, e nel quale seno svolte, intercalate al racconto d'una serie di sogni più o meno fantastici, delle riflessioni sul bello ideale e sulla teoria dell'arte. Opera di Francesco Columna, questo libro era destinato all'oblio, se non venivano a salvarlo le eccellenti incisioni in legno, delle quali va adorno e che eseguite con un fare spiccio, e con una sicurezza di taglio che dinota nell'autore scienza poco comune di disegno riproducono delle composizioni successivamente attribuite ad Andrea Mantegna ed a Giovanni Bellini. A dir vero, non ci ve diamo lo stile né dell'uno, né dell'altro, ma non esitiamo nemmeno ad affermare che soltanto un artista superiore può aver guidato. in quest'opera, la mano dell'incisore.

Le *Prediche di Savonarola*, pubblicate in Firenze, subito dopo pronunciate, contengono pure un certo numero di stampe in legno, che riproducono fedelmente dei disegni assai belli della scuola fiorentina di quei tempi. Appena uscite, queste incisioni ebbero abbastanza incontro , per esser poi ristampate simultaneamente, in diverse pubblicazioni, come nell'*Arte di ben morire*, pubblicata in Firenze nel 1513. A cercar bene, le stesse incisioni si troverebbero certo, ripetute

Fig. 3. Niello italiano.

in altri libri, perché sono veramente adattissime per figurare in qualunque libro mistico, del principio del secolo decimosesto.
L'arte dell'incisione in legno non presenta in Roma la stessa impronta di bellezza, che nelle altre città d'Italia. La scoperta della stampa vi si impiantò più lentamente, e gli artisti della città eterna pare che avessero sino d'allora bisogno di un campo più vasto che il libro.
Ove gli stampatori promossero e cavarono maggior utile da quest'arte, si fu al nord d'Italia. e principalmente in Venezia. Sono fra tutte notevoli, sotto questo rispetto, le pubblicazioni del Doni, stampate di consueto da Francesco Marcolini da Forlì, e adorne delle più belle incisioni in legno, che si fossero mai vedute sino allora. Non dimentichiamo però che datano dal 1550 al 1553, vale a dire dai giorni del maggior splendore dell'arte italiana.
Verso la stessa epoca, diversi incisori si applicano a riprodurre le composizioni che Giulio Campagnola, e lo stesso Tiziano, disegnano espressamente per loro, e danno alla luce delle stampe mirabili, vere stampe anzi, non destinate per ornamento di un libro, od a spiegazione di un testo, ma allo scopo vero dell'arte, di dare un fac-simile delle opere di quei maestri, e così di moltiplicarle. In queste stampe l'incisore non pensa ancora a far pompa della sua abilità materiale, ma si preoccupa sopratutto di trasportare con fedeltà sul legno i disegni che gli vengono confidati; egli si contenta, e questo è il suo merito principale, di seguire scrupolosamente i contorni tracciati, a penna o col lapis, dal pittore stesso, e si mostra più geloso della gloria del suo modello, che della sua propria fama.
Fra gli incisori in legno che lavorarono abitualmente sulle composizioni del Tiziano, uno dei

migliori è Nicola Boldrini, artista pel quale la posterità si mostrò ingiusta.
Nello stesso secolo decimosesto fu trovato un perfezionamento all'incisione in legno, ed ecco in qual modo. Quando i libri stampati cominciarono a sostituirsi ai manoscritti, il modello del libro era l'opera del copista, e per rendere 1'imitazione più rassomigliante all'esemplare, si usava lasciare in testa d'ogni capitolo uno spazio vuoto, per l'iniziale che si faceva disegnare e miniare da un calligrafo, a mano. Naturalmente, col progredire dell'invenzione di, Gutemberg, lo stampatore osservò essere del suo interesse di sostituire colla stampa anco le iniziali, come s'era fatto del rimanente; ma a tal uopo bisognava poter stampare con diversi colori, in modo da imitare le iniziali e le intestature dei capitoli eseguite in miniatura. Per ottenere questo risultato, pensarono di adoperare, per ogni lettera colorata, tanti pezzi di lettera quant'erano le tinte diverse, i quali, separatamente intrisi d'inchiostri diversi, venivano poi collegati per giustapposizione a formare la lettera voluta. Queste giustapposizioni di parti di un disegno, condussero all'invenzione dell'incisione a chiaroscuro, per mezzo di tinte intere, la quale, usata da abili artefici, progredì rapidamente. Eccone la pratica: una prima tavola era lavorata in modo da non dare che il puro contorno; stampato il contorno, una seconda tavola si applicava alla carta, mediante dei punti di riscontro, e questa era incisa in modo da lasciare un'impronta che segnava le mezze tinte; una terza segnava le ombre; una quarta le parti più oscure; il bianco della carta dava i lumi, e la stampa ottenuta prendeva l'aspetto di un acquerello a chiaroscuro.
Andrea Andreani, Ugo da Carpi, ed Antonio da Trento, che sono i principali rappresentanti di questo genere d'incisione, vi fecero prova d'un talento vero, riproducendo di preferenza le composizioni di Raffaello e del Parmigiano, ed imitandone i disegni condotti a più tinte, colla massima fedeltà.
Nei due secoli successivi, l'incisione in legno fu dappertutto abbandonata quasi interamente, per non ricomparire che nel decimottavo. In Italia tentò di rimetterla in onore Antonio Maria Zanetti, che nel 1749 eseguì in Venezia una serie di stampe a chiaroscuro, incise da lui stesso; ma non trovando incontro, non continuò nell'impresa, e non ebbe imitatori. Ai nostri giorni, risorta da per tutto, l'incisione in legno adorna tutti i periodici illustrati d'Europa e d'America, e comincia a dar frutti eccellenti anco in Italia, come lo provano le incisioni di alcuni periodici.
illustrati e di alcuni libri (1).
Il progresso di questo ramo dell'arte fra noi, dipende dal favore col quale il pubblico italiano seconderà gli sforzi degli editori, che faranno delle belle edizioni illustrate di giornali e di libri.

(l) Citiamo le incisioni di Barberis, di Catenacci di Canedi, ecc., nell'Illustrazione Universale Italiana, pubblicata dalla casa dei, Fratelli Treves.
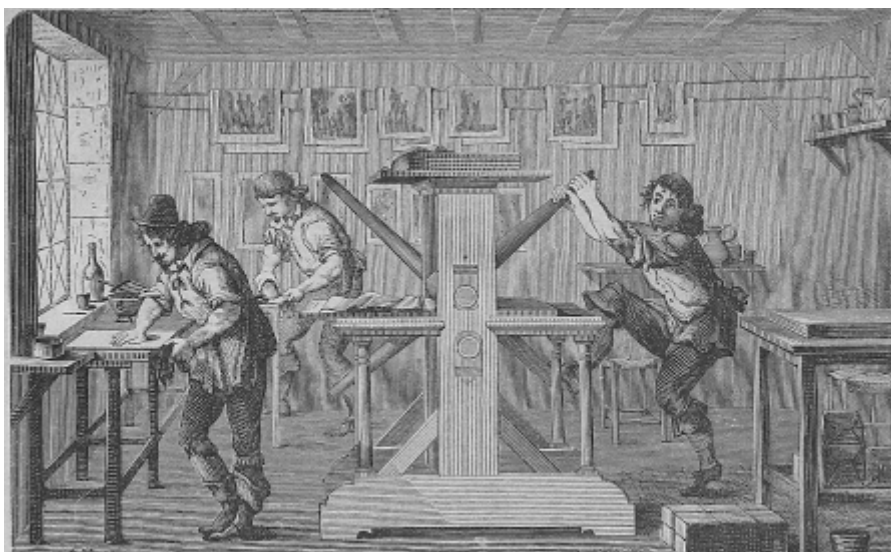
Fig. 4. Stamperia per incisioni a taglio dolce (stampa di Abramo Bosse).

CAPITOLO II.

I NIELLI.

I precursori degli incisori su lastre metalliche. Niellisti; rarità delle prove tirate dai nielli. Nomi senza opere ed opere senza nomi. Opere e nomi riuniti. Peregrino da Cesena. Antonio Pollaiolo, Francesco Francia, Marcantonio Raimondi.

L'amatore di stampe che mette in assetto una collezione, prima delle incisioni propriamente dette, ordina i *nielli*; stampe rarissime, costosissime, tirate da circa quattro secoli fa, per tutt'altro fine che per esser vendute come oggetti d'arte. Noi dobbiamo comportarci in modo analogo, e parlare di orefici prima di occuparci degli incisori, perché l'incisione, nata dall'oreficeria, trovasi prima sulle carte dei niellatori, che sulle stampe degli incisori.
Gli orefici, s'è detto, tiravano le prove delle loro lastre per loro uso soltanto; ne tiravano quindi poche; di quelle poche, pochissime giunsero sino a noi: la qual circostanza dà loro un pregio straordinario, e fa che gli amatori di stampe, paghino quei rarissimi esemplari a prezzi altissimi.
Tutte le incisioni di niello sono lontane dall'avere il merito di quella di Maso Finiguerra; alcune anzi non hanno altro pregio che della rarità, e sarebbero, sotto ogni altro aspetto, indegne di figurare in una, collezione di cose d'arte; e ciò è naturale, poiché, se c'erano dei niellatori di merito grandissimo, ce ne doveano essere pure di mediocri; sé ce n'erano di quelli che si mantenevano ligi allo stile nazionale, ce n'eran pure che male imitavano stili forestieri; e se c'erano di quelli sempre occupati intorno a cose di pregio, ce n'erano anco altri, che incidevano armature, cofanetti, arredi sacri, di poco valore; e tutti tiravano egualmente delle prove sulla carta, per comodo proprio.
Il cambiamento dell'arte del niellatore in quella dell'incisore avvenne soltanto verso il principiare del secolo decimosesto, quando il gusto per le stampe si andò diffondendo; le stampe dei niellatori precedono quindi, per un periodo abbastanza lungo, le vere incisioni.
Degli autori di quelle stampe si hanno molti nomi, ma più in la del nome non si sa nulla. Agli storici che scrissero del secolo decimoquinto, questi artefici non parvero degni di speciale menzione. Lo

stile di un piccolo numero d'opere da questi firmate, e che non dicono una parola sulla loro vita, può servire a riconoscere, con più o meno certezza, l'opere alle quali non apposero il nome, ma non basta a farci rintracciare quelle di niellatori celebrati ai tempi loro, e dei quali non esiste un'opera firmata; per cui si hanno in proposito; opere delle quali non si conoscono gli autori, ed autori dei quali non si conoscono le opere. In tali condizioni occorrono qualche volta dei documenti, come è il caso di certe polizze pubblicate dal Gaye, nel suo *Carteggio d'artisti*, che provano, come la Pace di Firenze rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, è opera di Maso Finiguerra; di Matteo di Giovanni Dei, invece, al quale si attribuiscono due lastre della Galleria degli Uffici, la *Crocifissione* e la *Conversione di san Paolo* (anonime), è impossibile dire nulla di certo, perché non si possiede di suo niente di firmato.
Peregrino da Cesena, che incise in metallo una gran quantità di nielli, apponendovi il nome intero , od un monogramma , è il solo che abbia firmato la massima parte de' suoi lavori: fors'era più degli altri avido di gloria.
Si attribuiscono al pittore ed incisore Antonio Pollaiolo due altri piccoli nielli, notevoli per un'insistenza puerile nell'accusare il disegno dei muscoli, e l'osteologia del corpo umano.
Fra i nielli d'origine certa vanno annoverate le lastre del Francia, che si conservano a Bologna; sul merito di questi lavori, copiati dopo la morte del Francia da Marcantonio Raimondi, basti dire, che erano cari a Raffaello, cui sembravano degnissimi d'ammirazione.
Marcantonio Raimondi non acquista fama ad esser considerato come niellista; le poche stampe di questo genero a lui attribuite, e che si vedono a Parigi, ed a Genova nella collezione del conte Durazzo, non aggiungono nessun nuovo titolo alla sua gloria; parleremo quindi meglio di lui, trattando dell'incisione propriamente detta.
D'altri niellisti non occorre parlare: sono moltissimi, ma sono anonimi, e si arguiscono dalle opere. Chiudiamo il capitolo dei nielli, per non intrometterci in una selva senza sfogo.
Mentre in Italia gli orefici inventavano, senza volerlo, l'incisione; altri artefici, usi a maneggiare il bulino, profittavano dell'invenzione, ed insensibilmente, senza previa determinazione, diventavano incisori. Questo fatto essendosi asse in ogni parte d'Italia, ne segui che l'incisione riflettesse l'indole delle varie scuole italiane, e si mostrasse dal suo nascere, varia, diversa, sotto tutti gli stili, come la pittura dell'istessa epoca. Da queste diversità trarremo argomento alla di visione del nostro studio, col quale cercheremo di cogliere i tratti distintivi d'ognuna delle diverse scuole di incisori.

CAPITOLO III.

SCUOLA DI FIRENZE.

Prime incisioni. Sandro Botticelli, le Sibille e la Venere del Museo Campana. Antonio e Pietro Pollaiolo. Filippo Lippi: incisioni che gli sono attribuite, e suoi quadri. Il Robetta negletto dal Vasari: sua eccellenza nell'arte d'incidere, suo stile, suoi pregi e difetti: egli è l'ultimo dei primitivi. Dalla scuola di Firenze nasce la scuola francese a Fontainebleau,

Prima nel tirare prove dai nielli , Firenze, città predestinata, dopo aver dato luce alle opere più portentose del pennello italiano nel medio evo, dovea 'precedere tutte le altre città italiane nell'incisione, ed esserne la culla: come se le due arti, chiamate a soccorrersi mutuamente con perpetua vicenda, dovessero veder la luce sotto lo stesso cielo.
Le prime incisioni su metallo eseguite in Italia, si trovano nel *Monte Santo di Dio* (1477), ed in un'edizione di *Dante* (1481). Secondo Vasari, Sandro Botticelli ne avrebbe fornito i disegni, ed anche aiutata l'incisione, condotta da Baccio Baldini , incisore di cui s'ignora la vita, ed al quale Bartsch attribuisce un buon numero di stampe. Quelle del *Monte Santo*, di *Dante*, dei *Profeti* e delle *Sibille*, accusano mano poco esperimentata, ma sono preziose per la sicurezza di disegno che le

distingue, e perché attestano in grado elevato il sentimento della bellezza; e se gli artisti ai quali sono attribuite, poco esperti in un'arte nuova, non seppero con questa esprimere perfettamente quello che avevano in cuore, la loro opera non pertanto eccita il più vivo interesse, e merita la massima stima. Le due serie, dei Profeti e delle Sibille, le quali alloro apparire ebbero tanta voga, che quasi subito si dovettero ritoccare le lastre incise, rese stanche dalle moltiplicate tirature, e che furono copiate da artefici tedeschi nel principiò del sedicesimo secolo, sono abbastanza ricche dì pregi veri, per non, sorprendersi che sieno attribuite a quello squisito pittore che fu Sandro Botticelli. Del resto, si riscontrano le stesse arie dei volti ed il fare particolare a' suoi quadri. Per citare un'esempio in proposito, ricordiamo la testa di una sua Venere coricata, già appartenente al Museo Campana, e poi passata al Museo di Napoleone III, e che è tale e quale la testa della sibilla Agrippa; facendo osservare inoltre, che nell'uno e nell'altro lavoro, fatta la differenza del genere diverso, l'autore ha adombrate le forme a grandi masse, nettamente indicate, più preoccupandosi della modellazione, che del tracciare con fermezza i contorni esterni ed i lembi dell'ombre.
Antonio Pollaiolo, contemporaneo di Maso Finiguerra, niellista ed orefice come lui, pare lavorasse nello stesso tempo del Bandinelli e del Botticelli. Nato in Firenze nel 1426, scolaro successivamente del Bartoluccio e del Ghiberti, il Pollaiolo, che, al dire del Vasari, solo storico che rechi dei documenti sulla sua vita, aveva un'abilità sorprendente nell'incidere i metalli, lasciò quei maestri , per stabilirsi da sé, ad esercitare liberamente l'oreficeria: e benché i suoi lavori, ricercatissimi, si esitassero prontamente, egli non si teneva contento d'essere un eccellente orefice, ma volle pur darsi alla pittura, prendendo lezioni

Fig. 5. La Vergine ed il Bambino Gesù.
(Incisione di Andrea Mantegna).

da suo fratello Pietro. Dotato di una facilità di lavoro straordinaria, e di una volontà a tutta prova, egli divenne presto altrettanto rinomato in pittura, quanto lo era nell'oreficeria. I suoi quadri, piuttosto rari, che si vedono a Firenze, Milano e Londra, si distinguono per una tendenza grandissima alla scienza anatomica, e per vera nobiltà nel disegno delle figure; gli stessi caratteri si riscontrano nelle tre stampe che gli sono attribuite, *Combattimento di dieci uomini ignudi*, - *Ercole ed Anteo*, e la *Lotta di due Centauri*. Una delle tre è firmata, e la comunanza di stile dell'altre due, prova 1'origine comune, e quindi esser tutte del Pollaiolo, che è inoltre un artista dei più facilmente riconoscibili, per tendenze tutte sue, e talora spinte, nel modo di disegnare.
Alcuni scritti recenti proverebbero, che anche Filippo Lippi trattò il bulino, ed incise un'*Annunciazione* ed una *Crocifissione*, che fanno parte di una serie di quindici stampe, relative alla *Vita della Vergine*. Non è inverosimile che Lippi abbia incise quelle due stampe, ma la cosa ci sembra però contestabilissima. Altre stampe rimaste anonime, dell'istessa epoca, *La predica di frate Marco, Davide che uccide Golia, Salomone che va incontro alla regina Saba, Il Giudizio Universale*, si riconoscono della stessa mano che incise, sfigurandole un poco, queste grandiose composizioni, con disegno sapiente e preciso. Ora, se tutte fossero del Lippi, ci si vedrebbe il suo stile, e non avrebbe omesso di ritrarre nella *Vita della Vergine*, il volto di Lucrezia Buti, da lui adottato come tipo della madre del Redentore, e che si vede ripetuto tanto di frequente nei volti di dama, sparsi ne' suoi quadri e ne' suoi affreschi. Né si possono incontestabilmente attribuire queste incisioni nemmeno alla prima giovinezza di questo artista pieno d'avventure, perché anche nei primi suoi dipinti c'è un sentimento della bellezza, una sicurezza ed una fermezza di disegno, un'evidenza nell'espressione, che poteano accordarsi anche con una certa inesperienza nell'uso del bulino, ma che si cercano invano in quelle incisioni.
Vasari, che consacrò un capitolo abbastanza lungo agli incisori di professione, non vi nomina il Robetta, che sembra considerare soltanto come orefice. I fatti essendo assai più autorevoli dei più autorevoli discorsi, bisogna affermare che le stampe firmate con questo nome meritano però speciale considerazione. Disegnate con una costante preoccupazione della bellezza e dell'eleganza; incise con pieghevolezza e franchezza rare nelle vecchie stampe italiane, offrono forse qualche traccia di timidezza, e d'inesperienza, ma nessuna offesa al buon gusto, nessuna scorrezione notevole di disegno. Lontano dal 'dedicarsi esclusivamente, come quasi tutti gli incisori del suo tempo, a rappresentare figure ampiamente palliate, Robetta sembra che ci tenesse a mettere nella maggior parte delle sue composizioni, figure ignude, per mostrare il suo studio profondo del corpo umano. Nelle sue opere, gli uomini, rappresentati quasi sempre giovani, recano raramente una grande impronta di forza, a meno che non lo esiga il soggetto, come nell'*Ercole ed Anteo*; ma sono per lo più slanciati e svelti, più che vigorosi; hanno abbondanti capigliature inanellate che ne adombrano i volti, ed una fisionomia dolce e sorridente, invece dell'espressione di consueto austera delle figure che si vedono nelle opere fiorentine contemporanee; le donne, di forme elastiche, e delicate, nella loro assoluta nudità, conservano castità perfetta; in esse tutto è grazia; un non so che d'incantevole e seducente aleggia su quei corpi decenti e senza velo. Robetta, che è uno dei più vecchi incisori di Firenze, fece progredire assai l'arte sua, e può inoltre essere considerato come l'ultimo dei maestri primitivi.
Dopo i primitivi, per trovare una serie d'artisti fedeli a caratteri della scuola fiorentina, bisogna recarsi in Francia. Francesco I ed Enrico II avevano attirato alla loro Corte, come tutti sanno, Leonardo da Vinci ed Andrea del Sarto; questi, seguiti ben presto dal Primaticcio e dal Rosso, si erano fatti accompagnare da una schiera d'incisori, che vi portarono il sentimento dell'ingenuità nel disegnare, ed associandosi degli artefici francesi, fondarono la scuola di Fontainebleau, importantissima nella storia dell'arte. Senza l'incisione, forse anco la memoria di quella scuola famosa sarebbe distrutta, come sono distrutte dal tempo le opere del Rosso, e come sarebbero distrutte tutte quelle del Primaticcio, se non se ne fosse salvata una parte nella grande *Galleria delle Feste*, con frequenti restauri, Ma questo soggetto appartiene al capitolo dell'incisione in Francia: ci basti aver qui indicato, per casi dire, il pendio pel quale, scorrendo, l'incisione

fiorentina lasciava il terreno natio per andare a fecondare lontane terre.

CAPITOLO IV.

L'INCISIONE NELL'ALTA ITALIA.

Andrea Mantegna. La serie del T*rionfo di Cesare, Cristo deposto e la Discesa al Limbo*. Stile elevato del Mantegna sua scuola; originalità negli ornati. SCUOLA VENEZIANA. Girolamo Mocetto. Giulio e Domenico Campagnola. Benedetto Montagna. Jacopo de'Barbari. - SCUOLA MILANESE. Grande influenza di Leonardo da Vinci; sue cognizioni universali. Ha inciso? Incisioni che gli sono attribuite, ma che non si possono con certezza dir sue. Incisioni de' suoi scolari. Cesare da Sesto. Il Luino ed il libro di Santa Veronica. - SCUOLA DI PARMA. Il Parmigiano. Cosa sia l'incisione all'acqua-forte. Come sia la più artistica maniera d'incidere. Incisioni all'acqua-forte del Parmigiano. Andrea Meldolla.

Uno degli artisti che pare più d'ogni altro abbia accolto con grande premura il nuovo modo grafico d'espressione artistica, offerto dall'incisione, fu Andrea Mantegna.
Nato in Padova nel 1431, egli aveva imparato il disegno da Francesco Squarcione, e da giovanissimo aveva cominciato ad attendere alla pittura, nella quale raggiungeva tanta eccellenza, da meritarsi il patrocinio di Luigi Gonzaga, duca di Mantova, e la commissione di Innocenzo VII, di decorare una cappella del Belvedere. La sua fama, come pittore, era diventata immensa, e le sue opere godevano la massima stima fra i suoi contemporanei; il desiderio di far conoscere dappertutto le grandi composizioni che egli si riprometteva di condurre a termine, e che difatti esegui poi pel duca di Mantova, fu certamente uno dei motivi principali che lo spinsero a coltivare l'incisione. Disgraziatamente, egli nor poté terminare la serie grandiosa del *Trionfo di Giulio Cesare* la lentezza del lavoro del bulino ed il bisogno di attendere ad opere d'altro genere, lo obbligarono a tralasciarne il compimento; ma per maggior gloria dell'arte, continuò ad incidere diverse tavole, che furono grandemente ammirate. Il sapere grandissimo, la correzione dei particolari, la preziosa finitezza che distingue i suoi quadri, non si trova sempre, è vero nelle sue stampe; invece d'una condotta minuziosa, che un pittore non saprebbe raggiungere lavorando sul rame, si trova nelle sue incisioni l'impronta di una mano ferma e sapiente, che si contenta della ricerca accurata della forma, trascurando l'effetto del colorito, pel quale sì riserva di mostrare nei quadri l'eccellenza sua ed il sapere. Questa semplificazione delle apparenze del vero, l'attenzione sua nell'evitare gli effetti pittoreschi, danno un carattere tutto particolare a certe sue composizioni. Il *Cristo deposto nel sepolcro*, e la *Discesa al limbo*, fra le altre, hanno una impronta strana di triste grandiosità perfettamente conveniente al soggetto: egli mira più a commuovere l'anima che a piacere alla vista; sempre in traccia del bello, di quel bello che è più accosto alla maestà che alla grazia; egli predilige i movimenti patetici e le scene lugubri. Che ci mostri il dolore di san Giovanni, piangente Gesù morto, od un giovinotto ubriaco, caduto sopra un tino e sostenuto da un fauno, le figure che egli ci pone innanzi han sempre un non so che di straordinariamente ampio e grande, ed una singolare nobiltà. La Vergine, com'egli la comprende, non è la solita madonna, dolce e rassegnata, ma una vergine gloriosa del divin figlio, quando lo vede adorato dai re magi; affranta dal dolore, quando lo vede calare nel sepolcro. La sua potenza nell'espressioni grandiose ed austere non gli impedisce di toccare soavemente le corde opposte. Il *San Sebastiano* che gli viene attribuito, figura slanciata e svelta, dà la più perfetta idea d'eleganza e di giovinezza, e potrebbe Benissimo personificare *l'Adolescenza*.
A rigor di termini, le stampe del Mantegna hanno anche il merito di dover esser tenute per le prime stampe eseguite in Italia. Fino a lui, a Firenze, a Venezia, a Bologna, e nell'altre città, c'erano stati degli orefici che si erano dati all'incisione, e qualcuno anche dimostrando un raro talento; ma non si era ancor visto un artefice, del merito di Mantegna, fare delle incisioni destinate ad essere

moltiplicate dall'impressione, per ispirare e guidare una scuola d'artisti.
La scuola formatasi colle incisioni del Mantegna, e da lui diretta durante parecchi anni, fece attecchire stabilmente l'incisione nell'Alta Italia; ma gli artisti che la composero, sono in gran parte rimasti ignorati; poco curanti di celebrità, dimenticarono quasi sempre di mettere appiè della stampa un nome, un monogramma o un contrassegno di riconoscimento, e quando si presero questa briga, non usarono che delle iniziali, per le quali è egualmente difficile stabilire la loro identità. Ci sono pervenuti i nomi di due artisti, Zoan Andrea, e Giovan'Antonio da Brescia, ai quali si possono, con conoscenza di causa, attribuire alcune incisioni; ma restano moltissime per le quali non si può asserire nulla di sicuro. Aggiungasi, che, per la massima parte, le incisioni della scuola del Mantegna non rivelano delle qualità molto saglienti. Condotte sotto gli occhi del maestro, od almeno ispirate dalla sua, maniera, se provano molto sapere, e delle tendenze all'elevatezza, nessuna si scosta di tanto dalla pratica comune, da dar indizio di una vera personalità; sono opere di docili scolari, che han rinunciato ad ogni spirito d'originalità. In una cosa soltanto, in quella ove ce n'era meno bisogno, gli scolari di Mantegna furono originali: negli ornamenti cioè, e negli arabeschi, che seppero disporre e comporre con grazia ed abilità sorprendente. Essi avevano sotto gli occhi delle ammirabili sculture, sparse a profusione nei palazzi e nelle chiese delt'Alta Italia, ricche di intrecci ornamentali ricorrenti sugli archi, o posti a decoro delle tombe. In questo genere di fioriture artistiche, abbandonate all'immaginazione, e nelle quali la forma umana, quando è adoperata, si piega, senza pregiudizio dell'arte, ai capricci dell'artista, gli allievi del Mantegna, liberi di dar carriera aperta all'immaginazione, rimanendo fedeli ai principii della scuola, inventarono e moltiplicarono delle opere durevoli, e trasmisero ai lontani, colle loro stampe, una gran quantità di arabeschi graziosissimi, che senz'essi non si potevano ammirare che a Venezia, a Verona, od a Padova.
La preponderanza d'Andrea Mantegna fra gli incisori dell'Italia settentrionale, e la sua scienza grandissima nel disegno, non impedirono che si formasse

Fig. 6. Lucrezia (incisione di Marcantonio Raimondi).

un'altra scuola, per la quale l'arte tutta intera aveva sede in Venezia, e che aveva posto tutto il suo amore in Gian Bellino, e l'aveva preso a maestro. Delle visite alle opere di Mantegna agli Eremitani in Padova, o nel Palazzo dei duchi Gonzaga in Mantova, lasciavano delle traccie in questa scuola, traccie fugaci però, cancellate prontamente col ritorno assoluto all'amore esclusivo e costante per le opere di Gian Bellino, di Tiziano e di Giorgione. Fortunata quella città che può bastare ad un'intera legione d'artisti di talento! Avventurati quegli incisori che trovano nelle opere contemporanee dei magnifici modelli da divulgare, sotto gli occhi di quegli stessi che, li hanno creati! Gli incisori veneziani però non si limitarono a tradurre opere od incidere disegni altrui; artisti, pittori quasi tutti eglino stessi, dobbiamo anzi credere che stimassero abbastanza i propri lavori, per inciderli a preferenza di quelli degli altri, e che traducendo le altrui composizioni, dessero all'incisione l'impronta particolare della loro personalità, creando casi dei nuovi originali.
Gerolamo Mocetto, di cui la vita è press'a poco ignota, fu pittore ed incisore; alcuni quadri firmati per disteso col suo nome, non danno una grande idea del suo talento in pittura, e non brillano né per originalità, né per bontà di composizione. Le sue incisioni lo mostrano invece sotto una luce assai più favorevole. benché lavorate con bulino un po' aspro, e piuttosto inesperto, dinotano molto sapere e molta nobiltà nel disegno. Riproducendo con molta abilità delle composizioni nel gusto di Mantegna, Mocetto s'ispirò qualche volta dalle opere di questo artista, e seppe riflettere pure la maestà di certi dipinti di Gian Bellino. Queste stampe, indubitattamente lavorate sopra un rame molto tenero, che si logorò rapidamente, sono assai rare, onde le più ricche collezioni ne possedono

tutte pochissime; più fortunato, il Gabinetto delle stampe di Parigi ne ha più da solo che tutte le altre collezioni insieme. La stampa di *Giuditta ed Oloferne* e l'altra di *Bacco seduto appiè d'una vigna*, che si vedono in quel Gabinetto, basterebbero da sole, al bisogno, per dare un'alta opinione del talento di quest'artista; sono queste però le sue più belle, e sono anche interessanti perché provano che l'autore non conobbe, come la più parte de' suoi contemporanei, le stampe di Alberto Duro, introdottesi allora in Italia, o che, se le conobbe, non se ne preoccupò punto, e seppe sfuggire alla loro influenza.

Giulio Campagnola era un dotto, sapea di greco e di latino, e conosceva l'ebraico. Dotto esso pure, suo padre, s'era per tempo applicato a dargli un'istruzione solida e variata. Mentre si approfondiva negli studi linguistici, il suo gusto per le arti belle si manifestava con tanta schiettezza di disposizioni naturali, che uno de' suoi contemporanei, Matteo Rosso, in una lettera ad Ettore Teofane, non si peritò di scrivere, che le sue opere possono gareggiare con quelle dei grandi maestri veneziani; che, meglio di qualunque, egli poteva riprodurre una pittura di Mantegna o di Gian Bellino, e che nei ritratti, nessuno prima di lui ottenne tanta perfetta rassomiglianza dei menomi lineamenti. Levando la tara dovuta all'esagerazione ammirativa dell'entusiasta Matteo Rosso, amico di Campagnola , bisogna ammettere che i principii del giovin Giulio fossero brillantissimi. Egli fa tra gli uomini d'ingegno chiamati alla sua Corte da Ercole di Ferrara, ma non si può asserire che vi figurasse precisamente come pittore. Nessun quadro col suo nome rimase alla posterità, per giudicare del suo talento, non restano che alcune stampe da lui firmate, e risparmiate dal tempo. Queste non spiccano tutte per gli stessi pregi; alcune, ispirate dalle opere di Alberto Duro, sono curiose per la singolarità dell'imitazione; altre riproducono delle opere che si possono credere facilmente ispirate da Giorgione, da Gian Bellino, o da Mantegna, conservano schietto il gusto particolare a questi artisti, senza darne precisamente la forma rigorosa negli oggetti rappresentati, sia di figura o d'altro, e mostrano l'incisore che sacrifica alcun poco alle, attrattive del colorito, la verità assoluta del disegno; altre finalmente, rappresentanti paesaggi tolti dai luoghi da lui abitati, fanno fede d'uno studio della natura, che non si rivela nelle sue figure, almeno allo stesso grado. È merito del Campagnola d'essere stato uno dei primi che nell'incisione pensassero a dar conto del colorito del quadro rappresentato; come è pure tra i primi che usarono le punteggiature più o meno discoste, pratica che può entro certi limiti, far presentire 1'invenzione futura delle *acquetinte.*

La parentela di Domenico con Giulio Campagnola, non è bene stabilita, ma è certo che i due omonimi associarono qualche volta i loro ingegni, e che nell'incisione il *Concerto*, questi due artisti lavorarono assieme, aiutandosi l'un l'altro. La collaborazione dei due Campagnola è provata anche da un disegno rappresentante *San Sebastiano*. Impaziente troppo di confidare al metallo od alla tela le sue impressioni, Domenico non cura abbastanza la correttezza delle forme, e non si dà pensiero alcuno della bellezza; la sua foga lo trascina; benché egli abbia frequentato lo studio di Tiziano, da certi suoi lavori lo si crederebbe scolaro di un maestro meno castigato; del Tintoretto, per esempio, perché, come questi, esagera deliberatamente i contorni, e sforza le movenze e le espressioni col pretesto di accusarle meglio. La gelosia, che alcuni pretesero avesse ispirato coi suoi quadri al Tiziano, è una favoletta che perde ogni credito guardando i suoi dipinti, nei quali, se per sapiente lavorio di pennello le lontananze del paesaggio reggono al paragone glorioso con quelle del Tiziano, recano però sempre qualche deficienza di tocco, mentre i primi piani mancano al confronto di ampiezza e grandiosità.

Benedetto Montagna, nato a Vicenza, lavorava dal 1505 al 1524. Pittore di grandissima scienza nel disegno, austera e grandioso nell'espressione, aveva un taglio più pesante di quello del Mocetto e disegno mene delicato, e fra quelli finora nominati, fu uno dei più influenzati dalle opere di Alberto Duro. Le sue prime stampe, che riproducono le sue pitture, mancano di grazia; ma il *Sacrificio di Abramo*, che è la sua incisione più importante, è ben composta ed eseguita con grande abilità, e nel disegno, mostra più dolcezza che di consueto. Le belle prove delle stampe del Montagna sono molto rare, perché incideva, in un metallo tenero, suscettibile di piccola tiratura, e perché il suo lavoro era tale che , a lastra stanca, perdeva ogni bellezza.

Mai il luogo di nascita di un uomo fu più discusso di quello di Jacopo de' Barbari, noto sotto il nome di *Maestro del Caduceo*. Chi lo volle tedesco, chi olandese, chi francese, chi ferrarese; gli autori più recenti, lo confondono poi con certo Jacob Walch, nato a Norimberga. La verità è che eg1i nacque in Venezia, verso il 1450, data che un quadro, munito della sua firma e del millesimo 1472, rende probabile. Dobbiamo dire che la sua vita, e le sue diverse maniere d'incidere, spiegano le diverse ipotesi delle quali, fu oggetto. Se si bada alle fine attaccature delle figure delle sue stampe e ad una certa ricerca del grandioso, evidente nel San *Sebastiano legato all'albero*, non si esita a riconoscere in lui un seguace di Mantegna, mentre in altre opere mostra un modo di disegnare francamente tedesco. Questi caratteri , così opposti, in un solo artista, non sorprendono però quando si sa, che Filippo di Borgogna,figlio naturale di Filippo il Buono, tenne Jacopo de' Barbari presso di sé e lo condusse a Norimberga, poi in Olanda, ove il pittore incisore esercitò non poca influenza sulla scuola artistica di quella città. Egli mori nel 1516. I suoi quadri, conservati in gallerie pubbliche e private, attestano, più che le sue incisioni, l'origine italiana. Mediocremente imaginoso, riusciva meglio nelle figure isolate, che nella composizione; però le sue figure sono piuttosto magre, con delle teste o eccessivamente grosse, o di una, piccolezza ridicola. È suo merito principale dar grazia alle figure, ed alle attaccature delle membra una finezza che, malgrado delle grossolane scorrezioni di disegno, rivela un artista delicato, ed innamorato del colorito, e, per questo lato, discepolo della scuola che ispirò Giorgione e Gian Bellino.
Tiziano ed i suoi scolari furono mal serviti dagli incisori. Se si eccettuano le incisioni in legno, delle quali abbiamo già discorso, nessun artista contemporaneo consacrò il suo talento ai loro quadri, e le poche incisioni eseguite al tempo loro, sono opera di artefici inesperti , incapaci di tradurre i modelli che avevano sotto gli occhi, né meritano che se ne parli.
L'incisione segui a Venezia, come altrove la sorte generale dell'arti belle, e la decadenza vi tenne dietro immediatamente all'apogeo. Gl'incisori, dopo aver approfittato con entusiasmo della nuova invenzione, ed aver dato in luce lavori, nei quali il sentimento della forma e del colore era espresso con straordinaria abilità, pare si dessero ad un tratto al riposo ed all'inazione. Per conseguenza, la differenza tra i maestri del decimoquinto e del principio. del decimosesto secolo, ed i loro successori, è immensa; del, profumo d'arte dei primi, non v' ha più sentore nei secondi: era svanito e per sempre, Nel secolo decimosettimo, un'artista fiammingo, Valentino Lefèvre, passò, la maggior parte della sua vita in Venezia, ove incise, con finezza di bulino, le più, belle pagine del Tiziano e di Paolo Veronese. Però queste stampe, condotte a modo di schizzi, rendono fedelmente le composizioni di quei grandi maestri, ma non l'effetto vigoroso, irresistibile, né lo splendore delle tinte dei loro quadri.
La scuola veneziana vanta un altro grande incisore, in un genere secondario, nel paesaggio; ma per trovarlo bisogna venire sino al secolo decimottavo; sino al Canaletto, che trasfuse ne' suoi rami; con magica punta, l'incanto de' suoi quadri. Nella gran quantità delle sue vedute di Venezia, piene di luce e di dolci ombre, le figure cullate nelle gondole, od a spasso, in piazza S. Marco, o sedute con molta gravità sotto i portici del palazzo ducale, sono aggruppate egregiamente, e toccate da grande artista; ogni colpo di pennello è una brillante arguzia; e la temperatura tutta propria di Venezia , la limpidezza dell'atmosfera,

Fig. 7 Il Poeta (stampa di G. Ribera).

la purezza dell'aria, l'indefinibile fisionomia della città delle lagune, - risultante da un insieme di apparenze fugaci e difficilissime a cogliersi - si trovano espresse colla massima felicità nelle opere del Canaletto, che nei musei sembrano illuminare i quadri vicini, trasportando i riguardanti in quella città originale, dagli orizzonti dorati, dai palazzi di marmo, natanti in un pelago trasparente di luce diffusa. Le stesse qualità, un po' menomate naturalmente, rendono brillanti le acque-forti di questo pittore.
A' suoi tempi nell'incisione egli era unico ed eccezionale in Venezia, e se Guardi poté cercare d'imitare i suoi quadri, non è possibile citare un solo incisore che siasi provato ad imitare le sue acqueforti, rimaste per conseguenza come una manifestazione isolata.
Mentre Canaletto ritraeva i *sestieri* di Venezia i i più frequentati e pittoreschi, un pittore di gran riputazione e di un talento quasi meraviglioso, si rendeva non meno cospicuo nella storia dell'arte, incidendo le proprie composizioni e quelle di suo padre. Domenico Tiepolo ottenne all'acqua-forte dei risultati veramente sorprendenti, e si mostrò originale in un tempo di assoluta, generale, e perfetta decadenza. Vivacità, moto, larghezza veramente unica nei partiti di luce e d'ombra; scienza grandissima nell'affaldare le stoffe delle vestimenta, con ampiezza e naturalezza da pochi artisti raggiunta; un contorno gustoso, un disegno ammanierato ma pieno di brio e di vita; una gran pratica dei grandi maestri, perfettamente assimilata; l'arte di dare moltissimo con pochi segni e poca macchia d'ombre; una cognizione inappuntabile delle leggi del chiaroscuro e della prospettiva, rendono pregievolissime le incisioni, come, i dipinti, del Tiepolo, al quale, per essere uno dei più grandi maestri della storia dell'arte, non mancò che di nascere in un'epoca d'incremento, invece che

in un tempo di decadenza.
Marco Pitteri trovò nell'incisione un' originalità, traducendo i *Sette Sacramenti* del Longhi senza: usare del tratteggiare incrociato; egli si distinse dagli altri non incidendo che a tagli paralleli, che scavava più profondamente, ove doveano segnare un'ombra più forte; e più superficialmente nelle mezze tinte. Poco gradevoli a vedersi, queste incisioni producono però, ad una certa distanza, un'impressione abbastanza buona. La continuazione dei *Sette Sacramenti*, che è il miglior lavoro dell'artista, reca delle notizie interessanti sui costumi di Venezia nel secolo decimottavo, perché si compone di soggetti presi alla-vita: domestica. Insopportabile quando incide quasi di grandezza naturale le teste di G. Cristo; della Vergine, degli evangelisti, tolti dai quadri del Piazzetta, non manca di attrattive nelle scene di costume contemporaneo, sopratutto in quelle tratte pure da quadri del Longhi, rappresentanti degli episodi della vita di cacciatore dei grandi signori del suo tempo.
Nell'istesso secolo decimottavo non sarebbe difficile trovare altri incisori in Venezia, dediti alla riproduzione delle opere di pittori che in vita loro ebbero maggior fama; mi contento di citarne uno: Gaetano Leonardi di Monaco, e questo dispensa dal nominare gli altri. «Valgono tanto poco, anche presi a mazzo.» Meglio è rivolgere la nostra attenzione alle opere degli incisori milanesi, parmigiani e bolognesi artisti, che hanno un'impronta propria e tendenze elevate, che li rendono degni di considerazione.
A Milano un gran maestro ispirò tutta una scuola, e 1'influenza del suo genio alimentò un'intera generazione d'artefici. Leonardo da Vinci, le cui opere sublimi son cosi poco numerose, fu come, è noto a tutti, un uomo, come si direbbe oggi, enciclopedico.
- Pittore, dipinse il Cenacolo delle Grazie, - scultore, modellò la statua equestre di Francesco Sforza, distrutta nel 1499 dai Francesi, che ne fecero un bersaglio occupando Milano sotto Luigi XII, - architetto ed ingegnere, diresse lavori di un'irrigazione artificiale che abbracciava una grande estensione di paese, - suonatore esimio, ottenne i suffragi di, tutti ad una festa, data da Luigi Sforza, suonando una lira costrutta da lui stesso, - fisico, chimico, empirista sorprendente, - naturalista al punto d'essere annoverato tra i fondatori della scienza geologica, - cavallerizzo, schermitore, ingegnere militare, e bell'uomo per sopramercato, - è impossibile che non abbia maneggiato il bulino, che a suoi tempi era una novità in gran voga fra: gli artisti. Un passo dell'opera *de Proportione divina*, di Luca Pacioli, parla con tutta chiarezza d'incisioni di Leonardo; in questo passo però a leggerlo bene, tratterebbe si soltanto d'incisione di lettere, arte esercitata sino d'allora da abili artigiani, il che toglie ogni importanza al testo del Pacioli; d'altra parte non si può non riconoscere la mano di Leonardo in una delle tavole citate in quel passo; è la prima del libro, e rappresenta un profilo, a contorno, preciso e dolce nell'espressione.
Un'incisione indubitatamente sua però non esiste; certi ornati, che sembrano composti di corde annodate, e recano al centro l'iscrizione *Academia Leonardi Vinci*, ed identicamente riprodotte in altre stampe munite del monogramma di Alberto Duro, possono essere d'un altro artista; un'altra incisione, rappresentante *tre teste di cavalli* attribuita dal Passavant al Verrocchio, e da Ottley a Leonardo, sembra. veramente di sua fattura, e si ritrova in una pagina dei manoscritti suoi, conservati a Winsdor, nella splendida: collezione della regina d'Inghilterra, ed incollata in quel punto, come illustrazione del passo cui fa riscontro, scritto di pugno di Leonardo; ma egli poteva benissimo servirsi, in quel caso, d'un'incisione del suo maestro.
La *mezza figura di donna* in profilo, la *Donna incoronata* di ellera, e la *Testa di vecchio* del British Museum, ricordano assai la maniera di quel grande artista; pure Bartsch non esita attribuire 1'ultima delle tre incisioni al Mantegna. Noi non osiamo decidere, e riconosciamo, che tanto questa, come l'altre due, possono essere ispirate da Leonardo ed incise da qualcuno de' suoi abili scolari, senza escludere che possa anche averle incise egli stesso.
Il nome di Leonardo, e la rarità delle incisioni di scuola milanese, non ci hanno permesso di trascurare le incisioni attribuite a questo grande artista, benché incerte.
Relative a Leonardo esistono tre stampe antiche

del *Cenacolo*, con delle varianti, ma valgono poco. Una *Testa di fanciulla* un po' inchinata, un *Amante che accarezza l'innamorat*a ed una *Giovanetta corteggiata* da una specie di pazzo, ricordano un poco la scuola di Leonardo, ma non sono firmate, né si può sapere da chi sono state incise, mentre pel gusto del disegno sembrano piuttosto d'uno scolaro che del maestro. Tre tavole, attribuite a Cesare da Sesto, sono senza firma, e fra queste la *Decollazione di San Giovanni Battista* ci sembra di mano di questo abile scolaro di Leonardo. Il carnefice vestito in costume del, secolo dscimosesto, coperto con un berretto guarnito, di pialle: rimette la' spada nel fodero,
e Salome colla testa del santo in un piatto segue Erodiade. La composizione è ben intesa, e d'uno stile che ricorda un bozzetto rimasto in un volume di disegni di Leonardo, acquistati, pochi anni sono, dal Louvre, ed indubitatamente di sua mano. Le due altre stampe attribuite a Cesare da Sesto, sono di un genere tutto diverso e rappresentano una *Capretta* accovacciata, in un isolotto, ed un *Cervo che pascola*. Che possano, queste due, essere state disegnate dall'autore della *Decollazione* non è improbabile ma incise da lui, no certo.
Prima di lasciare gli artisti della scuola leonardesca milanese, diciamo poche parole di un prezioso volume contenente delle stampe in legno, squisitamente disegnate, ed appartenenti certo alla scuola diretta da Leonardo, da Vinci. Il volume tratta di santa Veronica, fu stampato in Milano nel 1518, ed è corredato di dieci incisioni, tre delle quali sembrano disegnate dal Luini; tanto ne è soave il disegno e tenera l'espressione, e queste precedono i libri III, V e VI, rappresentando *Cristo e Santa Veronica* che leggono, un *Angelo che conduce la mano di Santa Veronica mentre scrive, e Santa Veronica inginocchiata, dinanzi un' angelo che tiene un libro nel quale essa legge*.
Sarebbe certamente stato meglio parlare della scuola parmense in seguito all'esame delle opere della scuola romana. Ciononostante, abbiamo preferito, terminare la storia dell'incisione in Italia parlando della città ove quest'arte ebbe il più perfetto sviluppo; Per quanto grande del resto, possa essere stata l'influenza della scuola: romana su quella di Parma, non fu però assoluta. Cosi il Mazzuoli, detto il Parmigiano, s'inspirò da Raffaello, ma soltanto pel disegno; e lo si vede dare alle sue stampe un incanto, un'attrattiva di colorito, che sembrano tolti a prestito dal suo compatriota, il divino Correggio, più che da qualsiasi altro maestro. Ma Antonio Allegri, fu a Parma una specie di gloriosa eccezione: egli dominò di cento cubiti il rimanente della scuola, intimidi i suoi scolari, ed incusse timore agli incisori, che sotto l'indefinibile seduzione delle sue opere, rimasti inattivi e privi di forza non osarono tentare di riprodurre col bulino delle opere giudicate, non, senza ragione, intraducibili forse, e colla sua grandezza li confuse e intimorì al punto, che essi non si riebbero tanto da esercitare il loro sapere se non davanti le pitture di Mazzuoli, artista assai meno vigoroso, ma anch'esso abilissimo, cui appartiene del resto l'onore definitivo d'aver incamminato pel primo la scuola parmigiana d'incisione.
Abbiamo già accennato all'incisione all'acqua forte dovendo ora dire del Parmigiano, che in questo genere fu il primo ad ottenere tutto quanto può dare, esporremo in che consista questo modo d'incidere.
« Abbiamo veduto che vi sono due generi d'incisione: a risalto e ad incavo; che l'incisione in legno è un'incisione a risalto per stampare le immagini sulla carta, al modo che un sigillo stampa un bollo; e che l'incisione in metallo, invece, è un'incisione ad incavo, che stampa le immagini coll'inchiostro, introdotto nei solchi o tagli eseguiti sopra una lastra, Questi tagli, nell'incisioni in rame si eseguiscono con un ferro a punta, detto bulino, col quale l'incisore indica contorni ed ombre, come se disegnasse a tratti di penna. Questo genere d'incisione è detto a taglio dolce, ed

Fig. 8. La *garotta* (incisione all'acqua-forte, di F. Goya).

ombreggia a tagli paralleli, più profondi ove è più oscura l'ombra, e meno dov'è più chiara; i tagli, nelle carni, generalmente sono fatti nel senso dell'arrotondarsi delle membra, e si compiono quasi sempre con altri tagli, pure tra loro paralleli, che s'intersecano coi primi in modo da dare dei vani a forma di romboide: qualche volta però i secondi tagli sono segnati nel senso della lunghezza del muscolo, mentre i primi ne seguono la rotondità. In ogni vano romboidale, assai spesso l'incisore scava un punto, con che aumenta la forza della tinta producendo un effetto di maggiore oscurità, e spesso segna pure a punti, come si è detto del Campagnola, anco le mezze tinte. In modo analogo i tagli si conformano all'arrotondarsi ed all'andamento longitudinale nella rappresentazione di tutti gli altri oggetti, alberi, sassi, architetture, montagne, ecc. Le linee che costituiscono una stampa corrispondono a questi tagli, di modo che il lettore può formarsi un'idea della piastra di rame che ha servito a produrla, osservando la stampa e figurandosi, che ogni linea ed ogni punto che vede, sulla carta si trovano incisi sul rame dal bulino dell'incisore. »

«Da quanto siam venuti esponendo, il lettore può capire che l'incisione, oltre alla parte artistica, ha una parte meccanica: il lavoro di scavare tante linee più o meno larghe, e più o meno profonde, colla noia di doverle girare in un senso o nell'altro, a dati intervalli, ecc. Questo meccanismo, poco consono alla vena artistica, fece preferire ai pittori l'incisione all'acqua forte; questa, come quella a taglio dolce, si fa in rame quasi sempre, e la lastra colla quale si eseguisce è egualmente condotta a linee solcate nel rame, ma non è, il bulino che le scava. L'acqua forte corrode, smangia, come si dice volgarmente, il rame. L'incisore ad acqua forte, piglia una lastra di rame o d'acciaio, la riscalda leggermente, e mentre è calda, la copre di una vernice tinta col nero fumo, sulla quale l'acqua forte

non produce- nessun effetto. Su quella vernice, quando è asciutta, egli disegna l'immagine che vuol rappresentare, servendosi di punte di diverse grossezze, come se disegnasse su carta a penna od a lapis; la punta leva la vernice dove passa, e mette allo scoperto, più o meno, la lastra sottostante. Finito il suo lavoro, con cera molle fa un orlo o piccola sponda attorno alla lastra, e poi vi versa sopra dell'acido nitrico od acqua forte, diluita con poca acqua. Il liquido corrosivo non tocca la lastra che dove la vernice è portata via, cioè dove l'artista, colla sua punta ha disegnata l'immagine, e lì, corrode il metallo, e lo scava come farebbe un incisore col bulino. Quando l'acido ha fatto la sua funzione, si getta il liquido si leva la vernice, e si trova inciso sulla piastra il disegno inciso poco prima sulla vernice: allora si consegna la lastra allo stampatore, che se ne serve per fare delle stampe, come d'una incisione a taglio dolce. »

« La fatica materiale dell'incidere è tolta nel metodo all'acqua forte: l'artista può quindi lavorare spedito, sciolto, di vena, perché la materia risponde subito all'idea, e la mano non trova resistenze da vincere. Questo modo d'incidere fu accettato da molti fra i migliori artisti, e non richiede studi preliminari, né pratica di sorta, a chi sa ben disegnare col lapis o colla penna: ciononostante, i buoni incisori all'acqua forte sono rari; come sono rari i grandi disegnatori » (T.).

- Incisione a punta secca dicesi di un'incisione condotta sulla lastra nuda, con una punta assai fina, la quale disegna a *peli*, ossia linee d'estrema sottigliezza. Questo metodo viene adoperato generalmente nell'incisione all'acqua forte, per finire con tratti delicati l'opera del liquido corrosivo. Rembrandt usava assai questo metodo. Siccome i segni della punta secca hanno poca profondità, e quindi resistono a poche tirature, cosi per le incisioni nelle quali fu impiegato questo modo d'incidere sono molto ricercate le *prove avanti lettera*, che sono sempre le prime stampate, e si pagano prezzi rilevantissimi.

L'incisione all'acqua forte fu usata da Alberto Duro e da altri artisti prima di lui, ma sempre nel sentimento dell'incisione a bulino, facendo in certo modo delle incisioni a taglio dolce coll'acqua forte, per cui si può dire che dell'incisione all'acqua forte non fosse inventato ed usato che il materialismo, non lo spirito, che sta tutto nella riproduzione a migliaia di copie di un disegno originale, condotto dall'artista nello stesso modo con cui avrebbe fatto un disegno per sé, di vena, di getto, sotto l'ispirazione, colla mano libera, senza pensare a tradurre il pensiero giusta certi modi particolari d'ombreggiare. L'acqua forte è l'incisione per eccellenza dei pittori, e chiunque sa disegnare, con quella sa incidere, e sotto questo riguardo Francesco Mazzuoli può dirsi l'inventore artistico dell'acqua forte; nel qual genere si mostrò pel primo sciolto, fecondo, osando quello che nessuno prima di lui aveva tentato. Se le stampe che portano la sua firma indicano noncuranza per la purezza e la finitezza, hanno però tutte le belle qualità del pittore: grazia, attrattive, una bellezza particolare che non teme la fierezza e gli ardimenti, forme svelte e slanciate, e scienza di chiaroscuro, che non s'era ancora vista nelle incisioni anteriori, e per la quale le sue incisioni appartengono alla scuola del Correggio. L'influenza diretta di questo artista di genio vi è evidente. Anch'esso si mostra, come l'Allegri, più proprio alla mitologia che alla storia sacra. Il suo *Gesù Cristo* rammenta un po' troppo il tipo di Adone, e la Vergine è atticciata e mondana. Ma quello che è sconveniente in quei personaggi, spiace meno nelle figure pagane, come la *Polinnia* e la *Venere che esce dal bagno*; nelle quali il temperamento dell'artista, fatto più libero, poté sfogarsi a tutt'agio. Le incisioni del Parmigiano piacquero subito al loro apparire al pari de' suoi dipinti, ed erano ricercatissime, Diversi suoi scolari s'ingegnarono d'imitarne la maniera, adottando le pratiche da lui messe in onore. Andrea Meldolla riusci a far passare qualche volta delle sue incisioni come fossero di mano del Parmigiano; ma l'erudizione moderna ha levato ogni confusione. Egli lavorava sotto gli occhi del Mazzuola, e da lui guidato e consigliato, riproducendo delle opere del maestro; ed era giunto ad identificarsi tanto la sua maniera di vedere e di rappresentare il vero, che sono scusabili quelli che si lasciarono trarre in errore. Era tanto penetrato del suo maestro, che incidendo le opere di Raffaello, le disegnava in modo da ricordare il Parmigiano, al punto che chi non conosceva gli originali, poteva crederle del Mazzuola. Però il modo di lavorare dello scolaro, differiva da quello del maestro in questo, che il secondo non usava che il metodo dell'acqua forte,

ed il primo s'aiutava colla punta secca. Andrea Meldolla fece anche dalle prove d'incisione a più tinte su rame, adoperando più lastre che si corrispondevano, e si impiegavano successivamente per la stessa stampa; egli cercò cosi d'ottenere quello che gli incisori in legno ottenevano gra benissimo, vale a dire la riproduzione di acquerelli, tentativo curioso in Parma, ove pare che gli incisori a più tinte accorressero tutti per riprodurre le opere di Francesco Mazzuoli. Una tavola firmata e colla data 1540, *Il rapimento di Elena*, diè fama al Meldolla, e lo fece ascrivere alla schiera degli incisori; però, sino alla fine del secolo scorso, le sue stampe furono attribuite ad Andrea Schiavone, pittore veneziano, scolaro del Tiziano e di Giorgione, e confuse colle stampe anonime della scuola di Parma.
Mazzuoli non ebbe successori: egli diresse una scuola numerosa, ed in sua vita godette immensa fama, ma la sua influenza non gli sopravvisse, e Parma, lui scomparso, non ebbe più scuola di pittura di qualche importanza sino a di nostri.

CAPITOLO V.

SCUOLA BOLOGNESE E ROMANA.

Unità d'aspetto della Pinacoteca di Bologna. Il Francia. Marcantonio Raimondi. I precursori dei Carracci, Luigi, Agostino, ed Annibale Carracci, - La loro scuola. Guido Reni. Il Guercino. - Marcantonio Raimondi fonda la scuola d'incisione romana. Pregi delle incisioni di Marcantonio, Suoi scolari: Agostino Veneziano e Marco di Ravenna. Un'incisore citato dall'Aretino. Giulio Benasone, Reverdino, il Maestro del Dado. La famiglia Scultori: Ghisi. Celebrità e voga della scuola: romana. Decadenza. Secolo decimottavo.
Incisori moderni.

- BOLOGNA. Chiunque ha visitato Bologna ha potuto riconoscere l'omogeneità della scuola nata in quella città. In nessun museo i quadri hanno più l'aria di famiglia, che nella Pinacoteca di Bologna, nella quale i pittori compaesani, sono rappresentati dai loro più bei dipinti, disposti in ordine cronologico, dall'origine dell'arte sino alla metà del secolo decimosesto. La scuola bolognese va proprio veduta in Bologna. Dal canto loro, gli storici di quella scuola hanno compulsati gli archivi, interrogati atti autentici d'ogni genere, ed esaminato le opere con una grandissima cura. Disgraziatamente, non si sono occupati dell'incisione che raramente.
Il più antico incisore, Francesco Raibolini, detto il Francia, incise alcuni nielli, dei quali abbiamo già fatto parola. Egli ebbe dei parenti, Giulio e Giacomo

Fig. 9. Il furbacchiotto (stampa di Lucas, di Leyde).

Francia, pittori tutti e due, ed incisori di poco rilievo, mantenentisi sempre nello stile della scuola locale, con tipi di figure che s'accostano a quelli della scuola veneziana, con nessuna scienza di chiaroscuro e con poca abilità nell'uso dei ferri del mestiere. Marcantonio Raimondi nacque in Bologna, lavorò sotto gli occhi di Francesco Francia, apprese da lui i primi elementi dell'arte d'incidere, e cominciò col riprodurre le opere del suo maestro soltanto più tardi, quando, copiando le stampe di Alberto Duro, acquistò scienza consumata di disegno, e severa pratica nel trattare il bulino, pensò a consacrarsi quasi esclusivamente alle opere di Raffaello. Ne parleremo quindi trattando della scuola romana, dimostrando l'influenza esercitata da Marcantonio sulla scuola della quale fu il fondatore ed il capo. La scuola bolognese d'incisione non ebbe vera importanza che sul finire del secolo decimosesto. Immediatamente prima dei Carracci, c'erano a Bologna degli artisti che maneggiavano già il bulino, nel gusto che dovea poi essere sviluppato precisamente dai Carracci. Bartolameo Passarotti , Camillo Procaccini, e Domenico Tipaldi appartenevano ad una confraternita, nella quale entravano artefici ed artigiani, e 1'abbandonarono per fondarne una rivale, diretta da Passarotti. Questi artisti però, che avevano una maniera rudimentale e disegno un po' brutale, non avevano né la capacità né l'autorità che viene dalle opere, per fare nucleo.
Alla famiglia Carracci spettava l'onore, se non di fondare, di stabilire almeno, in modo duraturo, la scuola bolognese. Il primo a mettersi all'opera fu Luigi Carracci, che aveva il lavoro penoso, e lenta l'ispirazione. Ma più gli era penoso il lavoro, più egli era perseverante.
Dotati di maggior fantasia, i suoi cugini Agostino ed Annibale non tardarono a secondarlo, e mentre Luigi attendeva principalmente allo studio del disegno, essi intrapresero di ricondurre gli artisti allo studio della natura, ed alla cognizione profonda delle opere de grandi maestri. Raffaello, Tiziano e Correggio, furono i modelli da loro più raccomandati, e quand'ebbero viaggiato per conoscere bene da loro stessi i maestri ch'essi proponevano come esempi, tornarono in Bologna, ed aprirono le celebri Accademie dei *Desiderosi* e degli *Incamminati*. Nella prima si erano ascritti i

pittori militanti, assolutamente ligi in tutto a loro; nella seconda invece non avevano posto che gli artisti già formati, o dei dilettanti che riconoscevano nei Carracci dei riformatori dell'arte.
Assieme alla pittura, i Carracci rinnovavano anche l'incisione. Luigi fu il primo dei tre ad incidere sul rame benché non manifestasse più facilità in questo genere, che nella pittura. Del resto, egli non fece, che da cinque a sei tavole, e nessuna da paragonarsi a quelle de' suoi cugini per abilità di lavoro.
Malgrado il numero prodigioso dei quadri da lui dipinti, Annibale Carracci trovò ancor tempo per incidere qualche piastra: fra queste, due più dell'altre gli assicurano un posto considerevole nella storia dell'incisione in Italia: *il Cristo morto, levato da terra dalle sante donne* (1597) (I), detto il *Cristo di Caprarolo* perché fu eseguito nella città di questo nome, è interamente condotto a bulino, con una finezza d'esecuzione, ed una verità d'espressione, che egli ottenne di rado; e *Sileno ubriaco che beve ad un otre offertogli da un Satiro*, e nel quale si riscontrano qualità analoghe, e una precisione di disegno, che non si trovano allo stesso grado nelle altre sue stampe.

(l) La lastra originale trovasi tuttora nell'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Annibale Carracci non vi cercò l'effetto, ma limitatosi a dar prova di scienza di disegno, vi riusci. In un'altra stampa, la *Sacra Famiglia* (Anni. Car. in fe. 1590), cercò invece il colorito, ma sforzando il proprio sentire, con transizioni troppo urtate e secche dal bianco al nero. Il disegno delle figure non vi è del resto tanto accurato come di consueto; solo la testa della Madonna è modellata con sufficiente precisione, senza dinotare però un sentimento molto elevato, nè nobiltà.
Mentre i due Carracci citati, non consacravano all'incisione che una parte assai piccola della loro esistenza, Agostino operava in modo diverso. Egli è noto per le sue pitture, ma i suoi lavori d'incisione sono considerevoli, e si compongono di *rosoni* di cartocci o stemmi, d'immagini di santi, di soggetti storici e di ritratti. Da quest'enumerazione di generi, è facile accorgersi che lavorava molto per l'industria, e che quindi dovea tirar via di pratica, senza tanto sottigliare, al modo di certi stranieri italianizzati, quali erano Cornelio Cort e Filippo Thomassin Agostino Carracci, che non era meno abile di loro nel disegnare, e li superava come incisore, ebbe il torto di voler fare troppi lavori; per cui nel tradurre Paolo Veronese e Tintoretto, non riesce a renderne l'aspetto piacevole e vigoroso, né il disegno caratteristico, e toglie loro le attrattive, che risultano dal sentimento del colore; il suo disegno, talora grossolano, è mancante d'efficacia. Così dicasi di una stampa d'*Ecce Homo*, fatta da un dipinto del Correggio, tradotto con un disegno secco, che non è certamente quello dell'Allegri. Nel ritratto di Tiziano però, superbo lavoro, e la più celebre fra le sue incisioni, si mostrò degno della sua fama. Nel fare questo ritratto egli si valse di un disegno dello stesso Tiziano, ed ispirato dal genio del maestro del quale ritraeva l'immagine, rappresentando il nobile capo scuola veneziano in busto, rivestito di quel mantello impellicciato, che gli piacea tanto di portare, superò sé stesso, mostrando, più che in qualunque altra circostanza, tutto il suo talento, ed un'intelligenza perfetta della fisionomia umana.
Grande fu l'influenza dello studio diretto dai Carracci, e gli artisti che vi parteciparono, rimasero scrupolosamente fedeli ai precetti che vi erano insegnati. Fra quegli artisti ve ne sono diversi le cui opere, confuse spesso con quelle dei maestri non si riconobbero che di recente; i loro nomi sono generalmente ignorati, in causa della confusione delle opere, ma sfuggirono all'oblio quelli di Francesco Brizzio, autore dell'incisione piuttosto dura del *Riposo in Egitto* del Correggio; e di Giovanni Valesio, pittore, poeta, professore di liuto, maestro di ballo e di scherma, che rimase lontano dal suo maestro Agostino Carracci, di cui riprodusse quasi sempre le opere. Giovanni Lanfranco appartiene alla stessa scuola: il suo talento come pittore, talento facile e di gusto spesso assai dubbio, lo colloca in posto distinto, accanto ai Carracci suoi maestri. Si hanno di lui delle stampe delle *Loggie* di Raffaello, dedicate ad Annibale Carracci, le quali, condotte con gran scioltezza, dinotano una rara abilità d'incisore.
All'indebolirsi dell'influenza della scuola dei Carracci, degli artisti nuovi ne rimisero in vigore i

precetti, e restituirono alla scuola bolognese tutto il suo lustro. Guido Reni, che lasciò tanti quadri ammirati , fece pure molte incisioni all'acqua forte. Dolcinati e spesso insignificanti, i tipi più consueti delle figure da lui dipinte, si ripetono nelle sue stampe, incise con troppa facilità; le sue *Sacre Famiglie,* gradevoli d'aspetto, mancano di grandioso, e di maestà le teste della Vergine e del Cristo. Le composizioni però delle sue acqueforti sono ben distribuite, e disposte con arte.
Poco divina, Maria, e troppo graziosa, sorride con affettazione, ed ha un'aria di volto priva di verità è scipita. Le incisioni di Guido Reni sono condotte con della morbidezza, ed offrono degli effetti, che nessuno de' suoi imitatori seppe mai riprodurre. Simone Cantarini, detto il Pesarese, che più d'ogni altro si avvicinò alla maniera del Reni, gli riusci inferiore nell'andamento delle pieghe, ma fu pari al maestro nell'arie dei volti. Naturalmente, le stampe dell'uno andarono confuse spesso con quelle dell'altro. Andrea Sirani, Lorenzo Lolli, e qualche altro pittore, continuavano la maniera di Guido, ma le loro opere non sono che dei riflessi, e si scostano troppo poco dall'imitazione, per prender posto a parte nella storia dell'arte.
Lo stesso non si può dire di un altro artista, bolognese di nascita, ma allievo della scuola romana, tenuto dal Poussin e dal Reni come uno dei più grandi maestri dopo Raffaello. È questi Domenico Zampieri, detto il Domenichino, che si distinse fra tutti i maestri del suo tempo. Non è certo però che egli abbia inciso, e nessuna stampa gli è attribuita con qualche certezza. Fra i suoi contemporanei, pochi incisori si applicarono a riprodurne i dipinti: Jacopo Margottini e Pietro del Po, sono del piccolo numero. Il Domenichino però fu compensato dalla predilezione degli artisti della generazione susseguente, che divulgarono le sue opere, e le resero popolari con un gran numero di stampe assai stimate.
Giovan Francesco Barbieri, da Cento, detto il Guercino, lavorò sotto gli occhi dei Carracci, ma scostandosi tanto dalla loro maniera da non potersi annoverare fra i loro discepoli. Il suo sistema dei passaggi repentini dalla luce alle ombre non è raccomandabile; certamente, egli ha la facilità d'un artista fecondo, ma poco innamorato dell'arte; e le sue acqueforti, nelle quali è riflesso tutto il carattere delle sue pitture e de' suoi disegni innumerabili, hanno gli stessi difetti e le stesse qualità. Molta abilità speditiva, vi tien luogo della correzione del disegno, della scienza, e dell'elevatezza del concetto.
A ROMA. 1'incisione non ebbe più fretta di mostrarsi che la pittura, la quale vi si sviluppò tardi. Il fondatore della scuola d'incisione romana fu un Bolognese, Marcantonio Raimondi, già da noi nominato quando esitava ancora sulla via da prendere, e pendeva irresoluto tra il Francia suo maestro, la scuola veneziana, e l'influenza delle incisioni di Alberto Duro, che cominciavano allora a penetrare in Italia. Ma, appena giunto in Roma, attirato dalla fama di Raffaello, incise *Lucrezia Romana* con tanta perfezione, che tosto il grande Urbinate pensò di accaparrarsi un incisore di quell'abilità, e, per quanto pare almeno, gli confidò l'incarico esclusivo di riprodurre le sue opere. I lavori di Raimondi si succedettero allora quasi senza interruzione, e per citare solo i più perfetti, la *Strage degli Innocenti, Adamo ed Eva, il Giudizio di Paride e la Poesia,* mostrano in splendido modo l'intelligenza colla quale l'incisore seppe trasportare sul metallo i disegni del pittore; dico i disegni, perché Marcantonio non riprodusse che dei disegni, e non mai direttamente una pittura del Sanzio: particolarità notevole, perché, sprovviste d'effetto pittorico, le sue stampe potrebbero esser accusate di non riprodurre l'effetto dell'intonazione dei quadri originali. A chi li conosce però, non può cader in mente simile accusa, essendo evidente che la *Poesia* .incisa dal Raimondi non è l'esatta riproduzione di quella dell'affresco del Vaticano; al modo stesso che la sua Santa Cecilia non è la riproduzione di quella del Museo di Bologna. Stimando che l'incisione nelle mani di Marcantonio Raimondi non potea esser atta a riprodurre l'aspetto delle sue pitture, Raffaello preferì confidargli gli studi preparatorii, che disegnava in carta: ed anche in questa circostanza diede prova, come sempre, del suo gran buon gusto e del suo grande criterio.
Marcantonio consacrò, senza dubbio, la massima parte della sua vita alle composizioni di Raffaello, ma non si limitò tuttavia a queste. Abbiamo detto che, prima di fondare la scuola romana d'incisione, ebbe delle esitazioni e delle incertezze; soggiungiamo ora che spiegò una lodevole

perseveranza. nel cercare la sua strada. Giunto a Roma, legatosi con Raffaello, non rimase cieco per le opere degli altri maestri, e si possono citare delle sue stampe che riproducono disegni d'altri che di Raffaello; ma egli era talmente imbevuto dei principii elevati del maestro di sua predilezione, che non potea mai scordarlo del tutto. I suoi *Arrampicatori*, nei quali riprodusse una parte del famoso cartone di Michelangelo, la *Guerra di Pisa*; ed il *Martirio di San Lorenzo*, che riproduce una composizione di Baccio Bandinelli, sono pregevoli per una grande accuratezza e precisione di lavoro, ed una sobrietà di muscoli, che forse non si trova negli originali, allo stesso grado. Non è poi impossibile che Marcantonio abbia inciso, inoltre, delle composizioni, od almeno delle figure, di sua invenzione. Ma in tal caso convien dire, che le stampe sue nel disegno e
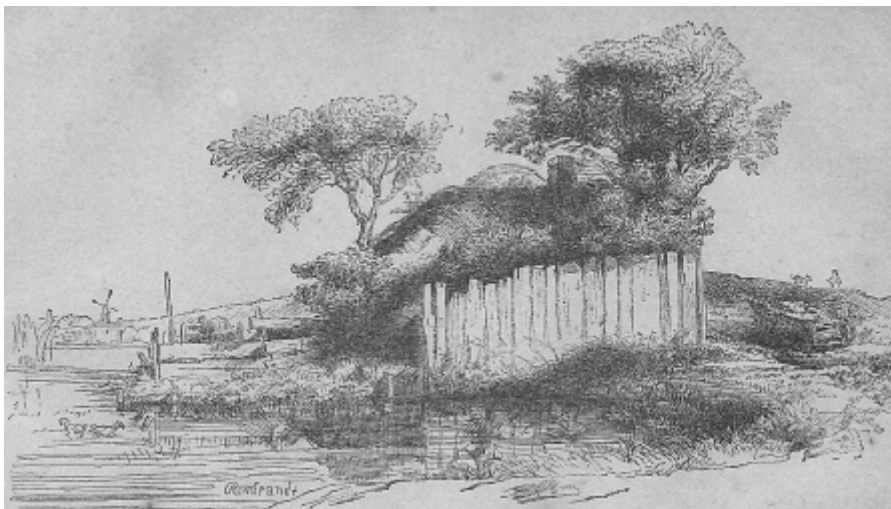
Fig. 10. Paesaggio (incisione all'acqua-forte di Rembrandt van Rhyn).

nel taglio, sono lontane d'avere la precisione e la scienza delle altre. Onde pare che, incidendo, avesse bisogno d'una robusta direzione, che trovava nel disegno altrui; ad ogni modo è certo la gran riputazione di Marcantonio doversi all'aver egli sacrificato ogni personalità propria, per riprodurre con abnegazione, fedeltà e venerazione la personalità altrui, impressa nelle opere cui dedicava la sua grande abilità.
Questa abnegazione, e la sua docilità ai consigli di Raffaello, lo resero maestro a sua volta; da ogni paese accorreano scolari avidi delle sue lezioni e de' suoi ammaestramenti, e, grazie a questa sua influenza, Roma ebbe una scuola d'incisione. Fra suoi scolari gli stanno più vicini Agostino Veneziano, e Marco da Ravenna; ligi in tutto alle sue istruzioni, l'imitarono tanto, che le loro opere spesso gli vennero attribuite; il che prova il loro merito. Il primo dei due aveva cominciato a cercarsi da solo una maniera, copiando stampe di Giulio Campagnola, per esercitarsi, e riproducendone altre di Alberto Duro, e quando entrò nella scuola di Marcantonio, poco prima che questi morisse, nel 1516, aveva condotte a termine delle composizioni di Baccio Bandinelli, colle esagerazioni muscolari proprie di quel pittore. Appena ammesso alla nuova scuola cangiò immediatamente, acquistando sapere ed elevatezza, che invano si cercherebbero nelle sue opere anteriori.
Marco Dente, o Marco da Ravenna, incominciò copiando stampe di Marcantonio, ed avvicinandosi molto all'originale, senza essere però né altrettanto preciso né sicuro di mano. Si attribuisce a Dente la seconda tavola del *strage degli Innocenti*; e se quella è veramente sua, bisogna ammettere che, una volta almeno, egli s'accostò assai dappresso al maestro; questa stampa, che sorprende per sicurezza di mano, o per meglio dire, per quella bellezza generale, che è una delle caratteristiche del Raimondi, lascia però molto incerti gl'iconografi. Ma dato che sia di Marco da Ravenna, sarebbe

l'unica di tanta perfezione, perché nel resto delle sue opere si mostrò semplice copista; parte alla quale pare, del resto, che si rassegnasse quasi esclusivamente, e che gli toglie ogni dritto ad un posto rilevante nella storia dell'arte. Benché si scostino, sotto certi aspetti, dalla via tracciata da, Marcantonio, procedono dalla sua scuola diversi bravi incisori, fra i quali Giacomo Caraglio di Verona, citato dall'Aretino nella *Cortigiana* come il più abile incisore dopo quel maestro; dobbiamo però soggiungere che egli deve questa menzione dell'Aretino agli *Amori degli Dei*, incisi da disegni di Perino del Vaga e del Rosso, e che probabilmente i soggetti rappresentati, più che il lavoro del bulino, piacquero al lodatore e lo cattivarono. La maniera del Caraglio è difficile a definirsi, perché multipla. Ora incide con scioltezza grande di mano, come negli *Amori degli Dei*; ora, come nella serie di divinità pagane, rappresentate entro nicchie, è preciso; corretto, diligentissimo quanto Marcantonio, ora brutale ed urtato. Più portato all'espressione della forza e della fierezza, egli incise raramente con grazia. Il merito principale della sua *Madonna fra san Sebastiano e sant'Anna* consiste, oltre che nella rarità, nell'aspetto della Vergine, improntato di bella fierezza.
Più di Caraglio si scosta dal Raimondi Giulio Bonasone, che sotto un aspetto gradevole cela spesso delle grandi negligenze. Egli ha fatto molte opere, e di tutti i generi, fra il 1531 al 1574; diverse di pregio, a seconda del maestro del quale traduceva i dipinti od i disegni, mostrandosi non privo di grazia, benché discosto assai dalla perfezione nel tradurre Raffaello e Michelangelo. Ma in generale egli si dedicò volentieri a maestri meno grandi, e riprodusse molte opere del Parmigiano; con troppa facilità con disegno un po' fiacco, e lavoro di bulino affrettato; egli fece molto, ma non si curò di far altrettanto bene, per cui val più per la quantità che per la qualità. Cesare Reverdino, suo compatriotta e contemporaneo, gli si avvicina nella maniera d'incidere a punta secca ed a bulino delle piccole composizioni che ricordano, per le dimensioni almeno, le stampe dei maestri minori d'Alemagna, o degli incisori della scuola di Lione. Egli è il primo fra, gli italiani che abbia saputo incidere dei soggetti complicati, senza trascurare 1'espressione e preoccupandosi dell'effetto pittoresco. Le sue stampe datano dal 1531 al 1554.
Fra gli artisti che, senza ispirarsi direttamente da Marcantonio, devono molto alle sue opere cercando d'avvicinarsi alla sua maniera, uno dei più abili fu il *Maestro del Dado*, che incise spesso opere di Raffaello, e non si scostò mai dalla scuola romana, scegliendo i suoi modelli nelle opere di Giulio Romano o di Baldassare Peruzzi , quando non riproduceva 1'Urbinate. Egli incise per intiero la *Storia di Psiche*, e tanto bene, che molte tavole di questa serie furono credute a lungo di mano di Marcantonio. Il taglio però, è più pesante e mostra minor sapere. Egli deve il posto onorevole da lui occupato nella scuola romana, alla cura colla quale conservò il carattere dei disegni attribuiti ad alcuni fiamminghi, e riproducenti le composizioni di Raffaello. Enea Vico, parmigiano, venuto a studiare l'arte a Roma, appena giunto, innamoratosi delle stampe di Marcantonio, si diè tutto a riprodurle, e cosi acquistò pratica di bulino; incise a scelta d'editori delle composizioni di Perino del Vaga, di Mazzuoli e di Vasari; poi, verso il 1545, lasciata Roma, si trasferì a Firenze, dove, protetto in special modo dal duca Cosimo II, si dedicò interamente all'incisione delle opere di Michelangelo e di Bacciò Bandinelli, e raggiunse la sua massima perfezione. L'incisione delle *Leda* di Michelangelo è una delle sue migliori stampe, e, per la sobrietà, ricorda quelle di Marcantonio, mentre rende fedelmente il disegno energico e focoso di Michelangelo.
Enea Vico non rimase in Firenze che cinque anni, e nel 1550 lo troviamo a Venezia, ove cominciò coll'incidere il ritratto di Carlo V, che ebbe molto incontro, fu presentato all'imperatore con pompa, fu copiato più volte, e descritto. Mentr'era a Roma, essendo stato presente alla scoperta di vecchie pitture e bassorilievi del sesto secolo, aveva incise qualcuna di quelle reliquie preziose della storia dell'arte; a Venezia gli tornò il gusto archeologico, e pubblicò diverse raccolte di medaglie e disegni d' ornamento di gusto antico. Ciò lo condusse ad un nuovo genere, che egli inaugurò per cosi dire, e che, rispondeva, riconosciamolo, al bisogno del momento, volto tutto all'erudizione, mentre la decadenza dell'arte spontanea andava crescendo.
Una famiglia intera di incisori, oriundi Mantovani, adottò, giungendo a Roma, la maniera di Marcantonio, ciascuno però secondo la propria indole. N'era capo Giovanni Battista Scultori, che,

dopo aver lavorato in patria, sotto Giulio Romano, alle decorazioni del palazzo del T; venuto ca Roma, ove probabilmente passò la maggior parte del rimanente della sua vita, si applicò all'incisione, lasciando una ventina di tavole, quasi tutte tratte da disegni di Giulio Romano, condotte con precisione, e bene improntate della maniera di questo maestro; quella della *Battaglia navale* è il suo capolavoro, e, si distingue per gran scienza di disegno e morbidezza di taglio. Adamo suo figlio e Diana sua figlia però, acquistarono maggiore celebrità. Probabilmente questi si consacrarono unicamente all'incisione. Diana seguì dapprincipio, naturalmente, le traccia del padre, cedendo essa pure all'influenza di Giulio Romano. Ma a Roma il suo gusto si perfezionò, e la sua maniera subì una trasformazione. Venuta troppo tardi per ricevere lezioni da Raffaello, obbligata ad ispirarsi alle opere de' suoi scolari degenerati, come Raffaellino da Reggio e gli Zuccari, diede tuttavia alle stampe, da lei pubblicate, un riflesso della grande scuola da lei conosciuta a traverso le opere di Giulio Romano; e quando, più tardi produsse di questo maestro, *Le Nozze di Psiche, il Banchetto degli Dei ed il Bagno di Marte e Vener*e, lo fece con una singolare abilità. Queste tre stampe, che rendono fedelmente, e con una scienza, poco comune in una donna, gli affreschi conservati al palazzo del T, sono le più celebri fra le stampe di Diana Scultori. Adamo, suo fratello, cominciò per tempo ad incidere, avezzato dal padre a tenere il bulino in mano sino dall'infanzia. Avendo cominciato cosi presto, egli lavorò quindi molto, e si conoscono di lui circa 100 stampe, che ricordano quelle di Diana, e rendono pure molto bene le composizioni di Giulio Romano. Sono anzi specialmente degne di considerazione per aver reso in modo superiore il sapore d'antichità, che è proprio di quel maestro; esagerando l'aspetto di bassorilievo che ne distingue le opere.
Egli si diede al commercio delle stampe, e fattosi editore, mise il suo nome sotto molte incisioni, alle quali non pose mano certamente, e che furono eseguite in parte sul finire del secolo decimosesto, da opere di Martinelli e Zuccaro.
Anni sono, i membri della famiglia Scultori erano noti sotto il nome di Ghisi, poiché un'artista di questo nome, che fu il più illustre incisore mantovano di quel secolo, essendosi appropriate tutte le qualità essenziali della scuola fondata da Giulio Romano, s'era accaparrata persino la riputazione degli autori venuti prima di lui. Ma fra Giorgio Ghisi e gli Scultori non corre nemmeno una parentela, e non hanno comune che la patria: Mantova. Giorgio nacque verso il 1520, e si suppone che lavorasse presse Gian-Battista Scultori, in compagnia di Adamo e di Diana, coi quali il suo talento ha qualche affinità. Egli superò presto e 1'uno e 1'altra, e lasciò più presto di loro la scuola di Mantova, per recarsi a Roma, ove studiò le stampe di Marcantonio, cercando imitarle, e le composizioni di Raffaello e di Michelangelo. Riproducendo di quest'ultimo, col bulino, le *Sibille* ed i *Profeti*, diè prova di esser consumato nella scienza del disegno, dando alle incisioni la grandiosità di quelle figure della volta Sistina; con taglio però un po' pesante, e laborioso, ed una certa espressione di tristezza. Le sue incisioni, ad ogni modo, sono superiori a tutte le altre della scuola di Mantova, sono degne di stare vicine a quelle di Marcantonio, come le opere di Giulio Romano vicino a quelle del divino Urbinate, e, per dirla , in poche parole, riassumono la maniera di quella scuola, la quale, formatasi collo studio delle opere di Giulio Romano, dovea ritemprarsi in
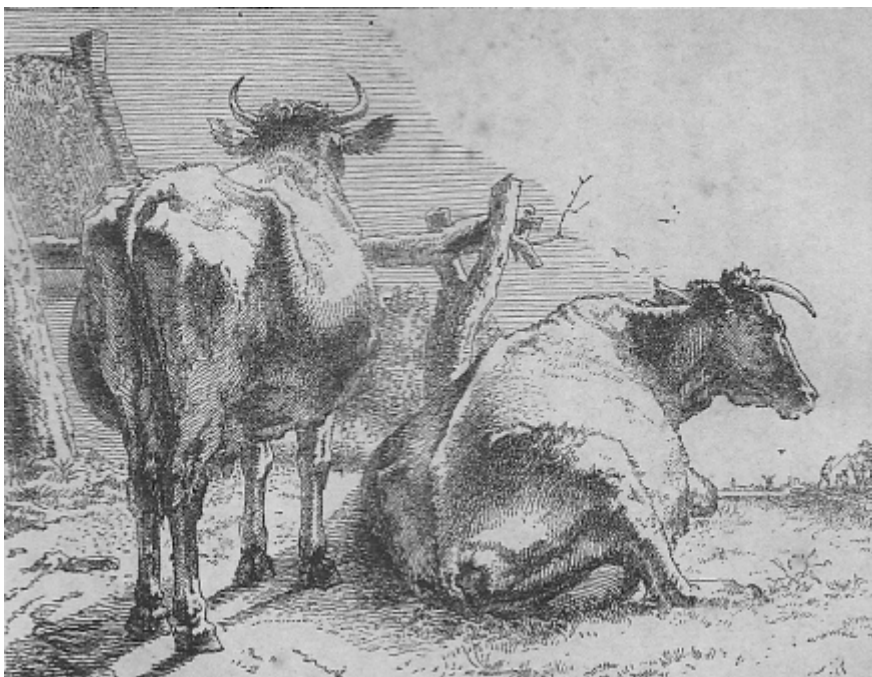
Fig. 11 Le due vacche (incisione all'acqua-forte di Paolo Potter).

Roma, ed al cospetto dei capolavori del maestro, conoscere finalmente quello stile impareggiabile, e quello squisito buon gusto, di che aveva avuto un sentore nelle opere dello scolaro.
Dopo Giorgio Ghisi, l'influenza di Marcantonio non durò guarì; come, la scuola dei due grandi maestri di pittura, Raffaello e Michelangelo, si perdeva quasi del tutto in Italia sul finire del secolo decimosesto, così, quegli che aveva attirato alle sue lezioni, non solo tutti gli incisori della Penisola, ma anche dei francesi, come Béatrizet, e dei tedeschi, come Giorgio Pencz, Barth, Beham, e Jacopo Binck, perdette rapidamente ogni autorità. Una nuova scuola era nata in Roma, coll'abbandono dei principii che sino allora avevano prevalso, ed i successori di Marcantonio si erano dati ad una facilità d'esecuzione che poi li trascinò lontano da quella ampiezza; da quel bello e nobile stile comune alle cose d'arte italiane della prima metà del secolo decimosesto, quindi la pratica sostituì il sentimento e l'abilità nel maneggio dei ferri suppli al pensiero ed all'espressione, quando prevalse l'influenza di Agostino Caracci, od almeno della sua maniera presa a modello da un gran numero d'artisti accorsi
a Roma, dove la scuola d'incisione contava, nel secolo decimosettimo, altrettanti forestieri quanti italiani. Battista Franco era solo, a quest'epoca, a rammentarsi, forse, ancora del gran maestro e delle buone tradizioni; ma le sue incisioni, consacrate quasi tutte alle cose d'antichità, pel disegno trascurato col quale son condotte, non ricordano punto quelle di Marcantonio. Giovanni Battista Coriolano e Valeriano Rehnart, vennero dopo; il primo incisore freddo e senza precisione, di un gran numero di vignette e di soggetti enfatici di pittori contemporanei; il secondo dedito interamente alla riproduzione di disegni d'architettura, di stemmi, e di composizioni allegoriche; genere che invase allora tutti i rami dell'arte, diventando incomprensibile a forza di ricercatezza, e che si moltiplicò nelle opere di Oliviero Gatti, di Francesco, Brizio, di Raffaello Guidi, e di molti altri.
Il cardinale Barberini, diventato papa Urbano VIII, proteggeva questo genere artistico, e suggeriva molte di quelle futili invenzioni, fra le quali le api del suo stemma, che si videro invadere a sciami le stampe d'allora, dure nell'esecuzione, e senza carattere personale.

Cornelio Cort, Francesco Villamène, Giovanni Federico Greuter, Teodoro Crugher, accorsero d'Alemagna, Filippo Thomassin accompagnato da qualche emulo, venne di Francia, e tutti, francesi e tedeschi, cedendo all'attrazione universale, si affrettarono d'adottare la maniera degli artisti romani che erano di più in voga. Le tavole incise nel secolo decimosettimo, non è che troppo vero, sembrano tutte d'uno stampo, e fatte collo stesso gusto, e d'una stessa mano, al punto che sarebbe difficilissimo battezzarle, se gli autori non le avessero firmate. Tutte si devono ai tardi imitatori michelangoleschi, gonfi e rigonfi, ed insaccati di muscoli e d'esagerazione.
Fra gli incisori della scuola romana, va citato Pietro Santo Bartoli, che riprodusse a punta secca, rinforzata dal bulino, molti bassorilievi e statue antiche. Winckelmann. dichiarò queste incisioni degne d'essere consultate da chi vuol farsi una giusta idea dell'antichità; l'arte d'incidere ha fatto troppi progressi da quel tempo in poi, per convenire nell'opinione del celebre storico dell'arte antica; le incisioni di Pietro Santo Bartoli della colonna Traiana, per esempio, non esprimono a sufficienza lo stile di quel monumento; però vuol si ammettere di questo incisore, che se non riuscì a ritrarre colla loro impronta caratteristica gli antichi monumenti, fu il primo a dedicare a questi, quasi esclusivamente il bulino, e così a dar in luce delle stampe che servirono, quasi altrettanto che i monumenti stessi, a far conoscere 1'arte greca e romana agli artisti nati al principio del nostro secolo.
Sul finire del secolo scorso, quando l'incisione parea morta in quasi tutt'Italia, a Roma aveva ancora dei cultori; Domenico Cunego ed Antonio Capellan si erano dedicati interamente all'incisione di diverse opere di Michelangelo. Per l'indole dell'ingegno si rassomigliavano tra loro. Cunego, nato a Verona nel 1727, aveva cominciato a far il pittore presso Francesco Ferrari, poi aveva studiata l'incisione in Alemagna; stabilitosi quindi a Roma, fu preso d'ammirazione esclusiva per Michelangelo, e si dedicò tutto a riprodurre colle stampe le pitture della cappella Sistina.
Antonio Capellan si uni a lui in quell'impresa. Nato in Venezia nel 1740, si stabilì. esso pure in Roma. Veneti tutt'e due, in quel tempo di regionismo, si accostarono forse pel sentimento della comune patria; incisori tutt'e due, d'ingegno affini, si unirono strettamente coi legami dell'arte; erano però, per deficienza nel disegno, egualmente incapaci di copiare le pagine sublimi del Buonarrotti, e rimasero molto al disotto del modello, che riprodussero con bulino pesante e senza morbidezza, dando una ben piccola idea delle pitture originali. Il loro merito principale fu di aver pensato a riprodurre delle opere, che, almeno in parte, non eransi ancora volgarizzate.
La Creazione della donna e Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre, sono del Capellan.
« Qui però non finisce la storia dell'incisione in Italia; che anzi, da un seguito d'artisti d'origine diversa, formata si in Roma una catena, più che una scuola d'incisori, quest'arte vi fiori con tradizioni tanto radicate, da dare sino ai di nostri artisti di, grandissima fama.
« Due fratelli, Pietro e Francesco dell'Aquila, palermitani (1676-1730), forse discendenti da un Pompeo dell'Aquila, pittore, di cui esiste una stampa del 1573, stabiliti si in Roma; vi incisero parecchie centinaia di stampe all'acqua-forte, da opere di Raffaello, Correggio, Albani, Pietro da Cortona, e dalle reliquie dell'antichità, lavorando talora con un Cesare Fantetti, fiorentino, incisore anch'esso all'acqua-forte, facile assai, ma poco corretto.
« Verso la fine della vita dei fratelli dell'Aquila, incidevano in Roma due Vasi: Giuseppe, siciliano (1710-1782), e Mariano, veneziano (1712 ?). Dal primo dei due apprese l'arte Giambattista Piranesi, veneziano (1720-1778), figlio di uno scalpellino, disegnatore senza pari d'architetture, che in un'opera di sedici volumi di forma atlantica, rappresentò quanto Roma contenea a' suoi tempi di bello in opere si antiche che moderne, palazzi, chiese, monumenti ruine, bassorilievi, statue, altari, ecc. Pittoresco oltre ogni dire nel ritrarre le maestose ruine della capitale del mondo, fecondo, imaginoso pieno di brio e di vita nelle sue composizioni originali, ebbe molti imitatori, ma nessuno che lo pareggiasse, eccetto forse suo figlio, Francesco Piranesi (1748-1810). I Piranesi avevano fondata una casa commerciale per la vendita delle loro stampe, e della quale facea parte anche Laura Piranesi, figlia di Giambattista, che lavorava assai bene anch'essa d'intaglio. Francesco rappresentò una parte politica negli avvenimenti del suo tempo, e fondò una manifattura di

terrecotte, per la quale andò in ruina.
« Giovanni Volpato di Bassano (1733-1822), ricamatore in giovinezza; fattosi da sé incisore, animato a progredire ed assistito da un Bartolozzi (1730-1813), rinomatissimo incisore veneziano andato a stabilirsi in Roma, ebbe a suo scolaro un Raffaello Morghen, che aveva il padre, Filippo Morghen, ed uno zio, Elia Morghen, fiorentini oriondi francesi, incisori di qualche fama.
« Raffaello Morghen (1758-1833), istrutto dal padre, a nove anni aveva già inciso, a bulino, un *Giovinetto genuflesso* che prega, a dodici i *Profeti* del Bandinelli, a diciassette dei paesaggi, quando venne in Roma a perfezionarsi presso il Volpato nel 1778. A venticinque anni incise poi la *Teologia*. e la *Poesia* di Raffaello Sanzio, e queste due incisioni gli fecero ottenere in isposa la figlia di Volpato, ad intercessione del Canova, al quale questi 1'aveva concessa, senza interrogare la figlia, che amava il Morghen, e che lo disse al Canova, inducendo questo grande artista, d'animo generoso, a cangiare la parte d'innamorato in quella di paraninfo per l'amico. Troppo lungo sarebbe citare una ad'una tutte le opere del Morghen, che sono numerosissime. La sua incisione del *Cenacolo di Leonardo da Vinci*, fatto sopra un disegno pochissimo fedele di Matteini , fu dichiarata dall'Accademia di Londra il capolavoro dell*'incisione.*
L'ultima sua opera, eseguita all'età di sessantaquattr'anni, è la *Madonna della seggiola* di Raffaello, in così piccole dimensioni, da non potersi credere opera di mano di un vecchio.
« Il suo capolavoro porta il titolo di *Cavallo*, ed è il ritratto del generale Moncada, vero capolavoro di finezza, di morbidezza e di colorito. La sua gran fama ed autorità fa si, che molte accademie conservino, quali modelli per lo studio elementare del disegno certe sue incisioni dall'antico, assolutamente perniciose ai giovani che si danno alle arti grafiche, perché vi domina il difetto del Morghen, la rotondità, ossia quel modellare morbido che poco rilevando lo svolgersi dei piani nella superficie dei corpi, li disegna tutti tondi, senza ammettere angoli, squadrature di forme, e rilievo energico. Sulla sua tomba in Firenze si legge: *In questa sacra pace, riposa Raffaello di Filippo Morghen, nella squisitezza dell'intaglio in rame, facilmente principe*.
« Mentre la fama di Morghen si diffondeva in tutt'Europa, Carlo Antonio Porporati (1741-1816) di Torino, allievo di scuola francese, famoso per un'incisione della *Fanciulla dal cane* di Greuze, e della *Susanna* del Santerre, fondava una scuola d'incisione in Napoli. Fra le sue migliori stampe vanno notate la *Venere ed Amore*, del Batoni; Agar, di Van Dyck; il *Dovere delle madri*, del Cignani; la *Zingarella*, del Correggio.
« A questi incisori tennero dietro Giuseppe Longhi, di Monza (1766-1831). Valentissimo nei ritratti egli si fece grandemente ammirare per quelli di Michelangelo, di Napoleone I, del doge Dandolo, di Washington. Il suo capolavoro è lo *Sposalizio*, tratto dal quadro della Pinacoteca di Brera, in Milano. Ebbe molti discepoli, e tra questi Anderloni, Garavaglia, B Jesi. Morì colpito d'apoplessia, mentre lavorava attorno al *Giudizio Universale* di Michelangelo.
« Garavaglia, nato a Pavia nel 1789, mori esso pure d'apoplessia nel 1833, mentre stava per succedere
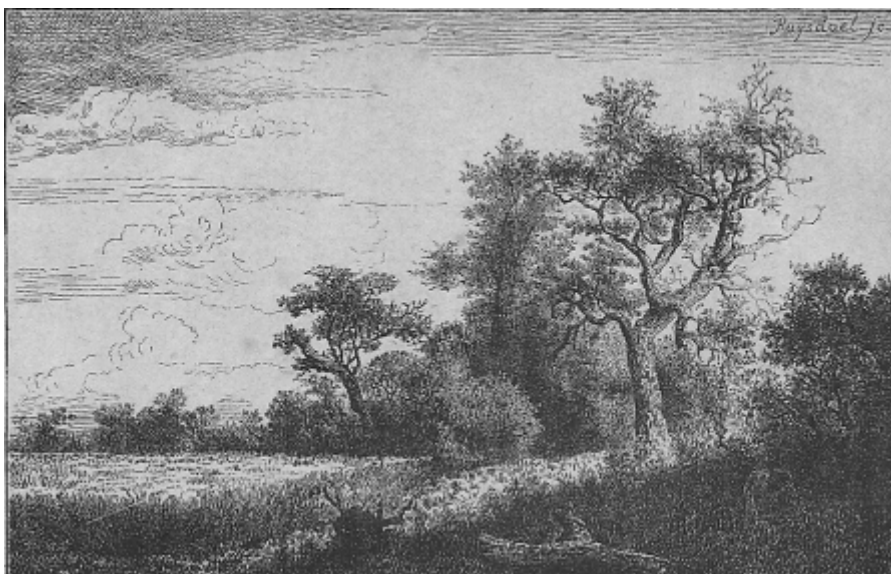
Fig. 12. Il campo difrumento (incisione all'acqua-forte di J. Ruysdael).

in Firenze al Morghen nella direzione della scuola d'incisione. L'eleganza e la morbidezza squisita sono le qualità più eminenti di questo incisore, che progredì nella perfezione per tutta la sua vita.
« Samuele Jesi, nato in Correggio, nel 1778, da parenti israeliti, incominciò a rendersi famoso colla riproduzione del *Ripudio d'Agar* del Guercino, si confermò tra i primi nell'arte dell'intaglio col *Leone X* e mentre stava lavorando il suo capolavoro, il *Cenacolo* di Sant'Onofrio, quasi improvvisamente mori esso pure nel 1853.
« Collo Jesi siam giunti all'epoca nostra, nella quale l'Italia vanta un Raimondi di Parma, un Toschi, un Calamatta, un Cucinotta, un Aloislo-Iuvara, e quello squisito Mercuri, noto ovunque per la *Santa Amena*, per la *Giovanna Gray* del Delaroche, e per ,i *Mietitori* del Robert.
« Con questi nomi di caposchiera, seguiti da artisti del merito dei Marcucci, dei Schiassi, dei Mancion, e dalla nuova scuola d'incisione in legno, che ogni giorno va facendo notevolissimi progressi con Ballerini, Centenari, Canedi, Gallieni, Colombo, Barberis, Foli, ecc., col Cucinotta nell'acqua-forte, l'Italia non teme confronti pel bulino coi migliori incisori moderni delle altre nazioni e si prepara a competere coi più rinomati negli altri generi di stampe ».

PARTE II.

L'INCISIONE NELLA SPAGNA

CAPITOLO UNICO.

II primo incisore spagnolo di merito, è di scuola italiana. Ribera. Sue incisioni. Incisori veramente spagnoli, ma di poco merito. Il solo grand'incisore dato dalla Spagna. Francesco Goya: suoi quadri e sue incisioni. Stile di questo artista; soggetti da lui trattati di preferenza; suoi pregi grandissimi. Nuova applicazione di sistemi usati.

La storia dell'incisione spagnuola è quasi impossibile scriverla. .
L'arte spagnuola è poco nota fuori di Spagna, e pochi sono gli incisori spagnuoli, essendovi il bulino stato poco praticato e meno favorito. Si attribuiscono a Murillo e Velasquez delle incisioni anonime, le quali, in uno stile che ricorda questi maestri, ne riproducono alcune opere; ma dalla presunzione alla certezza, ci corre. Ribera, a dir vero, è il solo pittore celebre nato nella Spagna, del quale si possa asserire con certezza aver maneggiata un bulino. Incise molto liberamente, con effetti cercati, che ricordano le sue pitture; le stampe del Ribera meritano la stima loro accordata generalmente, ed il Poeta come il *Martirio di san Bartolomeo*, le due migliori sue incisioni, sono tali da far onore a qualunque più, rinomata scuola.
Benché nato nella Spagna, Ribera è italiano di coltura, e non può rappresentare esclusivamente l'arte spagnuola. Spagnuoli veri furono Salvador Carmona, 1740-1807, formatosi in Francia sotto Dupuis, e suocero del Mengs; i fratelli Manuel e Juan Cruz, nati verso il 1750 e finiti sullo scorcio del secolo XVIII, e Francisco Muntaner, ed altri meno rinomati ancora, sono i soli spagnuoli che abbiano inciso dopo Ribera sino al secolo scorso. Essi non, bastano a fare una scuola; incisori solo a taglio dolce, hanno riprodotto spesso opere senza valore e seccamente, e quando hanno tentato la riproduzione di quadri di maestri, del Velasquez per esempio, sono stati impotenti a trasportare sulla lastra l'aspetto vigoroso e l'armonia del colorito delle tele.
Per trovare un vero incisore spagnolo, bisogna venire fino ai tempi nostri, a Francesco Goya, il solo del quale la Spagna possa menar vanto. Nato nell'Aragona, a Fuendetolos, il 30 marzo 1746, mori a Bordeaux il 16 aprile 1828. Egli fu a vicenda pittore incisore e litografo, ed il suo più recente biografo, il signor Carlo Yriarte, consacrò un grosso volume passare in rivista i suoi affreschi, i suoi quadri di genere, i suoi ritratti e le sue stampe. Però, visti i suoi dipinti, crediamo che guadagni ad esser conosciuto come incisore. Diversi suoi ritratti, ed alcuni suoi quadri, massime quelli di soggetto religioso, li crediamo al disotto della riputazione alla quale si vorrebbero portare: una certa armonia cupa di colorito, la predilezione per le scene orribili, il progetto di curar poco la bellezza, ed un disegno trascurato, non ci sembrano pregi sufficienti per salire in gran fama. Le sue stampe mostrano le stesse tendenze; ma l'effetto inteso con sentimento vigorosissimo, la verità d'attitudini e di movimenti, scienza disinvolta nel disegnare e nello scegliere le forme e gli elementi più atti ad esprimere l'animo suo, un non so che di energico e nervoso, una originalità incontestabile, assicurano al Goya un posto distinto nella storia dell'incisione. Goya è il pittore della passione e della vita triste, lugubre, sinistra. Egli è scettico, ironico, sempre scontento. Apostolo di libertà per la sua patria, un solo pensiero lo preoccupa: ispirare orrore per la tirannide, mostrandone la ferocia a nudo, crudamente. Gli orribili massacri, ai quali egli ci fa assistere colle sue stampe, sono l'opera del dispotismo e veduti a traverso la sua immaginazione, che ne ripensa ogni più crudele particolarità, mettono raccapriccio.
Nelle sue stampe, ha gran parte il fantastico, e la magia del chiaroscuro fa scusare molte scorrezioni di disegno. Il suo modo particolare d'incidere, consistente nell'uso dell'acquatinta e dell'acquaforte,

è assai curioso ed interessante. Prima di lui, nessuno seppe combinare meglio questi due mezzi e Goya resterà famoso nei fasti dell'incisione, non solo come l'unico grand'incisore spagnolo, ma anche per aver introdotto nell'arte d'incidere un metodo nuovo, presentito, ma non praticato nemmeno dallo stesso Rembrandt, il gran mago del chiaroscuro, il principe dell'acqua forte.

PARTE III.

L'INCISIONE NEI PAESI BASSI

CAPITOLO I

SCUOLA PRIMITIVA.

Le prime incisioni in legno. Pretese dei Tedeschi. dei Francesi, degli Italiani e degli Olandesi. Un vecchio libro di divozione. La scuola di Van Eyck. L'arte alla Corte dei duchi di Borgogna. Incisori anonimi. Incisione su metallo. Il *maestro* del 1480 quello *della Spoletta* , quello *della Stella* e quello *del Gambero.* Luca di Leyda, Cornelio Matzys e i *maestri minori*. - Attrazione della scuola italiana sugli artisti dei Paesi Bassi.

Sino a Rubens, che diede un carattere proprio all'arte fiamminga, ed a Rembrandt, che indirizzò l'arte Olandese per nuovi sentieri, è difficile fare delle distinzioni intrinseche nell'arte dei Paesi Bassi.
Si è disputato a lungo se le prime stampe in legno sieno apparse in Germania o nei Paesi Bassi, e per una singolarità da notarsi, questa storia dell'origine dell'incisione, intimamente connessa a quella dell'invenzione della stampa, diventa più oscura, di mano in mano che si scoprono nuovi documenti, pei quali la data delle prime incisioni si fa sempre più antica di qualche anno. La passione di campanile s'è infiltrata in questa ricerca, ed i Tedeschi, che l'han presa a cuore, mostrano un sommo dispiacere nel vedersi spogliati della gloria d'aver inventata 1'incisione. In faccia a loro han fatto cattiva prova le pretese francesi; ma gli Olandesi sostengono energicamente un diritto di priorità che ci sembra meglio fondate, mentre gli Italiani, non senza un legittimo orgoglio, accampano ragioni assai difficili a contraddirsi.
Lo *Speculum humana salvationis* è un libro di divozione, ornato d'incisioni in legno, di qualche merito nelle discipline dell'arte, e fatte non senza un certo studio nella scienza del comporre, che non si trova nelle incisioni di figure isolate pubblicate anteriormente. Esistono quattro edizioni successive di questo libro, senza data, senza nome di stampatore, senza indicazione del luogo ove fu stampato. Due sono in lingua olandese, due in latino. Il dialetto olandese delle due edizioni è quello che si parlava nei Paesi Bassi verso la fine del secolo decimoquarto ed il principio del decimoquinto, per quanto affermano gli eruditi, giudici competentissimi in questa materia.
Il giudizio di questi eruditi, dà un'importanza grandissima al libro, che così prende una data approssimativa. Ciò stabilito, bisogna ammettere che in nessun paese, tedesco o no, non è apparsa prima alcuna opera d'incisione superiore alle stampe dello *Speculum*, od a quelle della *Bibbia dei poveri*, e che anzi non ce ne sono d'anteriori, paragonabili a quelle.
Vi si sente 1'influenza di Van Eyck nello stile del disegno e nelle movenze delle figure. Ora, a quest'epoca, vale a dire al principio del decimoquinto secolo, l'Alemagna non aveva avuto un pittore di tanta autorità da mettersi a paro con Van Eyck.
Lo *Speculum* è adunque opera olandese, e probabilmente fu stampato ad Arlem, quando nessun'opera d'incisione degna d'ammirazione non era ancora apparsa. Se 1'invenzione d'un' arte data dal momento nel quale produce qualche cosa di veramente lodevole, di qualche significato ed

importanza, la bilancia deve pendere dal lato degli Olandesi. I Tedeschi, che spiegarono, come il solito, un accanimento grandissimo di paziente erudizione, possono contentarsi di aver dato all'incisione un grande sviluppo. Questo vanto ci ci sembra degno di competere con quello della precadenza, difficile a togliersi agli Olandesi.
Ai Paesi Bassi adunque, coll'onore d'aver trovato i primi modi di stampare, che prepararono, l'invenzione di Guttenberg, spetterebbe l'altro vanto, non meno grande, d'avere date alla luce le prime incisioni in legno di qualche pregio. Sino alla pubblicazione dei libri da noi citati, e che vennero a prendere il posto dei manoscritti, non c'erano altri libri che quelli scritti a mano, costosissimi per il gran lavoro di trascrizione che richiedevano, ed accessibili soltanto ai ricchi. Il popolo, cui mal poteano bastare certe stampe accompagnate da brevi leggende, rimaneva così escluso dall'istruzione, e consacrato all'ignoranza. Ognuno può immaginarsi qual cambiamento producesse, in tale condizione di, cose, l'invenzione della stampa, che veniva a togliere, in gran parte, quell'ineguaglianza; ognuno può figurarsi quanto reciprocamente si aiutassero la tipografia e la xilografia, strettamente unite, e simultaneamente impiegate ad un fine.
La scuola diretta dai Van Eyck, e nella quale lavorò per qualche tempo Hans Memling, era venuta in troppa celebrità, per non eccitare in qualche artista il desiderio di valersi dell'incisione, arte nuova a quei giorni, come mezzo di moltiplicare all'infinito le opere di quei maestri; che se l'incisione era un'arte meno perfetta della pittura, era però di questa più prontamente proficua, e non richiedeva tanti studi. E difatti le incisioni in legno furono numerose nei Paesi Bassi, nel secolo decimoquinto. Ad Amsterdam e ad Anversa, si pubblicarono dei libri con tavole, che provavano l'utilità della nuova invenzione, e che sono, notevoli per lindura di esecuzione, e per un certo sentimento del vero, che non si trova in nessuna altra stampa: merito dei modelli incomparabili offerti dai pittori d'allora agli incisori, i quali, anco senza imitarli servilmente, e senza accorgersene, subivano 1'ascendente dei maestri predominanti nella scuola.
Anche qui siamo al solito guaio dell'anonimo, che rende tanto difficile riconoscere i maestri nelle loro opere, per indicarli agli studiosi. Tutte le prime incisioni di origine fiamminga, furono fatte sotto l'influenza dell'arte fiorente alla Corte dei duchi di Borgogna, ed i disegni che gli incisori delineavano sul bosso o sulle tavole di pero, hanno pregi troppo rassomiglianti, e differenze troppo poco notevoli per poter essere classificati. Quasi tutti offrono tipi di teste piuttosto meschini, con figure tozze, spesso difformi, discreta esattezza di movenze, espressione spinta alla esagerazione ed abilità d'incidere, e, sia che si attribuiscano a Jacob Cornelisz, od a Giovanni Gualtiero Van Assen, le stampe che recano il monogramma composto di un I e d'un A, separati da un doppio A, traversati da un V, non si potrà dire che non palesino l'intenzione del pittore, ed una vera abilità di mano.

I*ncisione su metallo*. I primi artisti che incisero su metallo nei Paesi Bassi, s' avvicinano nello stile se è permesso servirsi di un termine così elevato parlando di un'arte nascente - ai loro predecessori che incisero il legno. La stessa influenza li domina, e la stessa volontà li guida. Il maestro anonimo, che per difetto di precise notizie è noto sotto il nome d'*Incisore dell'anno* 1480, lasciò molte stampe, che noi abbiamo esaminato al Museo d'Amsterdarn. Tutte mostrano molta indecisione nel disegno, e qualche esperienza d'incidere. Rappresentano ora soggetti sacri, ora scene allegre, e danno un'idea esatta dell'arte di quell'epoca. Con minore precisione grafica dei pittori e dei miniatori contemporanei, che conoscevano a fondo il disegno, gl'incisori contorcevano i movimenti delle figure sino a renderle grottesche. Da queste stampe si vede chiaro che l'arte dei Van Eyck e di Hans Memling aveva poca influenza sull'i*ncisore* del 1480, il quale, per esempio, non diede mai al volto della Vergine quell'espressione di purezza e di ingenuità colla quale i maestri di Bruges usavano dipingerla, e sembra piuttosto che s'ispirasse ai primitivi della scuola di Colonia, avvicinandosi così alla scuola delle rive renane; non però nel modo d'incidere il rame, nel quale egli resta neerlandese; e questo è uno de' suoi meriti principali, giacchè il suo bulino è fino e morbido. Forse prima di farsi incisore esso era stato orefice.
L'altro anonimo, detto il *Maestro della spoletta o Zwoll*, al dire di qualche storico, non sarebbe

molto discosto dai tempi dal *Maestro del* 1480; egli però incideva con più accento, dando prova d'un'arte più inoltrata. Alcune sue tavole grossolane, ricordano la Scuola primitiva, mentre altre sembrano provare aver egli lavorato sino alla metà del secolo decimosesto: così, nel suo *Cristo in Croce*, stampa molto grande per quell'epoca, la Vergine svenuta appiè della croce, ha qualche rassomiglianza con quella d'una pittura di Quintino Metzys che si vede al Museo d'Anversa.
Senza pretendere che egli con quell'incisione abbia voluto riprodurre le opere del celebre Anversese, nato verso il 1460, si potrebbe contarlo fra gli imitatori del Metzys, o fra quelli che più lo studiarono. Il suo bulino ha della scioltezza, ma è lontano dai perfezionamenti già allora raggiunti in altri paesi. Probabilmente il *Maestro dalla spoletta* non usci mai dai Paesi Bassi, né conobbe le stampe che già si faceano in Italia e in Germania, poiché la sua maniera non permette di supporre la minima influenza straniera. Tutto intento a' suoi soggetti sacri, egli non incise che composizioni della scuola protetta dai duchi di Borgogna, ed è certo che sé avesse studiato le stampe di Martino Schongauer, non avrebbe mancato di trarne profitto.
Dopo i maestri citati, si presenta Luca di Leida, nato nel 1493 e che riunì tutti i pregi della scuola primitiva, occupando un posto cospicuo nella storia dell'arte. Egli aveva imparato 1'arte d'incidere da
un armaiuolo e da un orefice, e diede prestissimo prova di talento; a quindici anni pubblicò la sua prima stampa, che prometteva già un glorioso avvenire, benché non vada esente da qualche timidezza, come non ne vanno assenti alcune altre che a quella tennero dietro. Prima di lui nessun incisore aveva resa tanta cura della prospettiva, né cercato con tanta diligenza di dare, a delle composizioni, complicate, quella chiarezza per la quale ogni personaggio ed ogni oggetto occupa il suo posto, e campeggia liberamente nello spazio. Luca, di Leida conobbe Alberto Duro quando questi andò ad Anversa, nel 1520, e fece secolui cambio di stampe; ma se qualche cosa egli prese dal gran maestro tedesco, fu assai meno di tutti i suoi contemporanei; egli conservò la sua maniera particolare d'interpretare i soggetti ch'egli inventava, e l'andamento materiale del suo bulino; e quando, colla pratica; egli divenne padrone assolutamente del suo strumento, egli mantenne lo stesso stile nel disegno dalle prime alle ultime sue stampe. Poco si curò del costume, e vesti la regina Saba, Ester, Dalila , come ricche signore olandesi; ma dotato del sentimento innato dell'eleganza, trovò dei tipi pieni di nobiltà, e, più prossimi alla bellezza che quelli di tutti gli altri maestri del suo tempo. Il suo *Ecce Homo*, che è certamente una delle sue migliori stampe, ha un pregio particolare, anche fatta astrazione dall'arte. Egli ha immaginata: la scena come se fosse avvenuta in una piazza di una città fiamminga, chiusa all'intorno da case colla facciata a cuspide, e senza inquietarsi della verità storica, cosa comunissima allora, vesti il carnefice e gli spettatori cogli abiti in uso a' suoi tempi legandoci così un importantissimo documento per la storia del vestire e delle usanze neerlandesi della prima metà del secolo decimosesto.
Egli aveva predilezione pei soggetti religiosi, ma non sdegnò per questo di trattare soggetti di scene intime, e composizioni nelle quali i protagonisti erano dei contadini o dei *pezzenti*. Appartiene a questo genere la più rara e la più ricercata delle sue stampe, la quale rappresenta dei *Contadini in viaggio*, ed è nota sotto il titolo di *Furbacchiotto* (Espiégle), Condotta coll'amore d'un artista tutto portato all'eleganza ed alla nobiltà. Questa fu la prima di quella serie infinita di stampe sui *Pezzenti*, e sui *Contadini*, ispirate o incise poi dai Tenier, dai Van Ostade e dai Dusart.
Gli incisori vissuti al tempo di Luca di Leida, e che operarono accanto a lui, non ebbero né il suo talento né la, sua maniera di rappresentare la natura. Si svincolarono dalla sua influenza, ma con poca intelligenza d'arte. Dirck Van Staren , soprannominato il *Maestro della Stella*, fa però eccezione. In certe stampe, firmate colle lettere D V separate da una stella, - e che ricordano le stampe di Luca di Leida - quali *San Luca che dipinge una madonna, il Diluvio, ed un Santo in ginocchio davanti alla Madonna col Bambino*, egli si mostra incisore abile, destro e disegnatore esperimentato. Le sue figure sono eleganti e finamente condotte, e la cura colla quale adornò lo studio da pittore di San Luca, attesta un'attitudine singolare per l'ornato. Le sue stampe, rare, meritano d'esser ricercate; quelle che abbiamo accennate sono le migliori.

Il *Maestro del Gambero* contemporaneo a quello *della Stella*, fu indipendente, e si curò poco de' suoi antecessori. Le sue Madonne sono brutte e pretensiose, smorfiose e povere di disegno; egli incise delle figure tozze, tarchiate, con disegno pesante e goffo, e con bulino indeciso e malpratico, e la ricerca che si fa delle sue opere, non si spiega ragionevolmente che, per esser queste rarissime, Alaert Claas, dello stesso tempo, artista che non è certo originale, fece molte stampe. Ne' suoi primordi egli si limitò a fare il copista, imitando stampe di Luca di Leida, di Hans Beham, di Aldegrever e di Alberto Duro. Può figurare fra i *maestri minori*, senz'avere la sicurezza di taglio che distingue molti incisori compresi con tale denominazione collettiva, poiché incise con bulino secco e a tagli assai discosti, e con poca modellazione.
Fece anche delle incisioni di sua invenzione, condotte con facilità, ma poveramente disegnate, senz'espressione, e senza pregi che le rendono degne di stima.
Cornelio Matzys è un altro neerlandese, che fa parte dei *maestri minori*, almeno colla metà delle sue opere. Le stampe col suo monogramma, eseguite fra il 1537 ed il 1552, hanno in generale piccole dimensioni. Sono queste le sue migliori, è quando rappresentano dei contadini, o delle contadine, che conversano a due a due, o che corrono insieme, o si raccontano le loro disgrazie, interessano, e mostrano l'artista nel suo elemento. Ma avendo voluto scostarsi a questa via, in un viaggio fatto in Italia, modificò la sua maniera, provandosi, senza risultato, d'acquistare nobiltà al contatto della scuola italiana; quindi la sua *Pesca miracolosa*, stampa relativamente grandissima, fa mostra de' suoi mezzi inferiori allo scopo, ed il suo bulino, non'essendosi potuto elevare sino allo stile di Raffaello, riprodusse poveramente e senza precisione alcuna il celebre cartone dell'Urbinate. Nessuna delle stampe da lui eseguite sotto 1'influenza italiana, vale quelle da lui inventate semplicemente, senza sforzi, da buon fiammingo. Né ciò deve sorprenderci; un neerlandese, un uomo del Nord, non poteva ripudiare gli istinti della sua razza, e spogliarsi delle tendenze speciali della sua nazione, per abbracciarne d'assolutamente opposte. I principii e lo scopo dell'arte italiana erano affatto differenti da quelli nei quali era venuto crescendo ed educandosi. Egli andava contro le sue inclinazioni naturali: l'ostinazione in tal caso non serviva che a mettere a nudo l'influenza che era andato a cercare lontano della sua patria, ed a privarlo, interamente forse, d'ogni impronta nazionale. Così, per un'apparenza italiana, sempre molto dubbia, doveva compromettere, e spesso senza rimedio, quello che, dà tanto pregio e tanto valore al merito di un'opera: il carattere e l'originalità. Ma, disgraziatamente, quel movimento che portava i pittori dei Paesi-Bassi ad emigrare in Italia, fu quasi generale nel sedicesimo secolo, come se Olanda e Fiandra fossero insufficienti ad ispirare un maestro. Il tempo non tardò molto a provare il contrario. Durante tutto il secolo decimosesto, da Luca di Leyda sino agli incisori ultimi citati, nessuna opera degna di considerazione non fu prodotta dagli artisti di quei due paesi. Lamberto-Lombard, Adriano Collaert, Martino Hermskerke, Dirch Volekert, Curenbert, ed altri molti, passarono gran parte della loro vita a Roma, stancandosi nel correr dietro ad un'ideale superiore alle loro forze. Il numero delle loro opere è veramente immenso; ma questa non fu che una sterile fecondità, che trascinava l'arte alla decadenza assoluta. Lavorando per i negozianti, gli incisori inondavano il mondo di soggetti sacri, e si abbandonavano all'allegoria, malattia acuta dell'Italia in decadenza, mentre avendo fretta di fare, si scordavano del principale, della bellezza, cioè, e del vero.
Questo stato di cose dovea cessare riel secolo decimosettimo; ma qui ci conviene separare la storia in due correnti, la Fiamminga e l'Olandese.

Fig. 13. Costume (incisione di H. Goltzius).

CAPITOLO II.

SCUOLA OLANDESE.

Rembrandt e sua vita; fonda la scuola olandese, ed è insuperabile in tutti i generi. Suoi imitatori. Dalla Riforma religiosa e dall'emancipazione dell'Olanda, nasce una nuova scuola in arte. Van Ostade, Brauwer, Dusart a Bega. Paolo Potter, Berghem, Adriano Van de Velde, Stoop, Wouverman, Dujardin, Both d'Italia, Swanevelt, Ruysdael, Waterloo. Pittori di Marina: Backuysen, Zeeman, La scuola degli incisori a bulino: Goltzius, Saenredam e Muller. Matham e la scuola degli abili. La nuova scuola fondata da Soutman, Suyderoef, Visscher , Van Dalen: Mediocrita e decadenza.

Rembrandt nacque nel 1607, secondo l'autorità che ci sembra la più ammissibile, in mancanza di dati certi. Ove nacque non è certo nemmeno, ma tutto per altro porta a credere che egli vedesse la luce del giorno a Leyda, ove la sua famiglia abitava da molto tempo, che fosse dal padre destinato alla giurisprudenza, e che dovesse imparare il latino per, potere in seguito frequentare i corsi dell'Università di Leyda.

Portato verso le arti grafiche e la pittura, vinse la ripugnanza dei genitori, che lo collocarono presso un artista oggi poco noto, Jacob Isaacson van Swanenburg; rimasto presso il pittore tre anni, studiò poi successivamente, e per poco, presso Pietro Lastman, e Giacomo Pinas, e quindi, tornato presto a Leyda, prese il volo da sé, acquistando rapidamente molta riputazione. I suoi lavori, così di pittura come d'incisione, ebbero tanto incontro, che fu chiamato più volte ad Amsterdam per farvi dei ritratti. Il 22 giugno 1634, egli sposò una ricca Frisona, di nome Saskia Uilenburg, dalla quale ebbe due figli, uno morto giovane, e l'altro, Tito Rembrandt , che fu pittore senza fama. Dopo otto anni di matrimonio, Saskia mori essa pure, lasciando in usufrutto tutto il suo al marito, a patto che desse al figlio un'educazione che gli permettesse di occupare un' alta posizione, e che nel giorno nel quale prendesse moglie, gli costituisse una dote. Rembrandt non rimase però a lungo vedovo, a quanto pare.
Interamente consacrata all'arte, l'esistenza di Rembrandt non offri ai biografi nessun particolare degno di nota. Poco si scostò da Amsterdam, non visitò nessun paese straniero al suo, e seppe trovare attorno di sé, in Olanda, dei modelli d'ogni genere, che bastarono allo sviluppo del suo genio. Le sue opere, al di d'oggi tanto pregiate da esser pagate più che a peso d'oro, e ricercate avidamente pei musei privati e pubblici, non erano, lui vivente, sì altamente stimate. Nel 1656, quando Rembrandt aveva prodotto in ogni genere i suoi capolavori, fu dichiarato insolvibile, e costretto per legge a vendere la sua casa, i suoi mobili, e quanto c'era nel suo studio. Fu questo un colpo fatale per l'artista, che da quel giorno, benché facesse ancora, fra altri capolavori, quello dei *Sindaci dell'arte della lana* del Museo d'Amsterdam (1661), venne menomando sempre nella fama. La data della sua morte, a lungo ignorata e spesso riferita erroneamente, è conosciuta solo da pochi anni, essendosi trovata nei registri dello stato civile d'Amsterdam, dai quali risulta esser egli stato sepolto in quella città, l'8 ottobre 1669.
Rembrandt è il fondatore della scuola olandese propriamente detta, e la rappresenta perfettamente. Egli si volse a tutti i generi, e fu sempre insuperabile. Se trattava composizioni elevate e raffigurava, a modo d'esempio, *Cristo che guarisce gli infermi*, o la *Risurrezione di Lazzaro*, la sua magica punta otteneva quanto non si sarebbe prima creduto possibile avere dall'acqua-forte, che sembra un genere più adatto alle scene di vita intima, ed alle composizioni improvvisate, e condotte di getto, e che invece, nelle sue opere, si mostra suscettibile di qualsiasi slancio elevato, ed atta a combattere vittoriosamente l'incisione a taglio dolce; se poi delineava delle scene d'interni, mostrando le ampie sinagoghe olandesi, o uno studio di scultore intento a modellare col polpastrello del pollice una statuetta, od una cucina, con una madre, accoccolata dinanzi al focolare, fa saltare le frittelle circondata da' suoi figliuoletti, egli comunicava a tutti questi soggetti un incanto, un'attrattiva particolare, e dava loro un accento commovente, che ci cattiva e ci seduce. Nel ritratto, nessuno lo superò nell'espressione della vita, e nell'ampiezza dell'insieme, Giovanni Lutma, il borgomastro Six, o Rembrandt stesso, vivranno eterni ell'acqua-forte che ritrae le loro fisionomie con quanto hanno d'arguto, d'energico o di singolare. Al cospetto delle bellezze della natura campestre, egli è sempre lo stesso gran maestro; al punto, che, nessuna seppe cogliere con più sorprendente verità l'aspetto particolare dell'Olanda, paese artificiale, tutto creato dalla mano dell'uomo, e che pure produsse tanti paesisti. Egli seppe rappresentare gli orizzonti indefiniti di quella contrada piana, intersecata da canali, e ravvivata dalla presenza di qualche mulino a vento, senza monotonia e senza esagerazione; dando nello stesso tempo la più giusta idea dell'Olanda. L'arte colla quale egli scelse i punti di vista: e dispose i piani, ed il modo col quale seppe esprimere quello che ritraeva, fa si che, nelle sue stampe, quel paese umido e tristo si vede pel suo lato pittoresco, e sotto un aspetto che desta interesse e curiosità.
Rembrandt ebbe imitatori, ma non formò scolari ligi in tutto alla sua maniera. Era troppo originale per prestarsi all'imitazione servile, ed il suo genio inventivo non potea che ispirare ed eccitare altri incisori a slanciarsi nella via da lui aperta. I Livens, Ferdinando Bol e Van Uliet, che vollero tenersi strettamente alla maniera sua, non ebbero che una fama mediocre. Essi si mostrano insufficienti sopratto quando vogliono riprodurre qualche opera del maestro, e quando inventano, cadono

nell'esagerazione del disegno, e non danno ai loro personaggi che la volgarità dei tipi prediletti dal maestro, senza giungere a poetizzarli con quella luce dell'anima, colla quale egli li trasformava e rendea poetici.
«La Riforma religiosa, che respingeva l'interpretazione autoritaria della Bibbia, e che d'ogni credente facea un ispirato, e l'emancipazione politica dalla Spagna, effettuatasi sotto la divisa dei *Pezzenti* e dei *villani*, liberando politicamente e moralmente i Paesi-Bassi, distoglievano gli artisti dai soliti soggetti, e li portavano all'ammirazione degli istrumenti di quella eroica evoluzione. Il popolo che s'era mostrato sublime nella lotta emancipatrice, divenne il protagonista dell'arte, dopo che i santi del calendario, i profeti ed i patriarchi, cessarono di essere un oggetto di venerazione sugli altari. Rembrandt aveva in più quadri ritratti i personaggi principali di quella guerra d'indipendenza, e rappresentando delle scene bibliche ed evangeliche, aveva scelti i tipi di Cristo, degli apostoli, e delle turbe, fra i tipi popolari delle classi volgari mostrandoli trasfigurati dal sentimento, e pur sempre volgari e zotici, e così aveva messa l'arte sopra una nuova via, indirizzandola alla rappresentazione delle scene della vita popolare. Passato quel periodo, che diremo eroico, della storia neerlandese, l'arte continuò a cercare i suoi soggetti nelle stesse classi popolari, e così si trovò fondata in Olanda quella scuola detta di genere, o di pitture fiamminghe. Basta vedere le bettole e le *tabagie* di Van Ostade e di Brauwer, per capire che gli incisori che ce le hanno ritratte, le frequentavano.» Adriano Brauwer di Harlem, le avrebbe anzi frequentate di troppo, standо a quanto ne dicono diversi storici, che lo accusano di esservisi abbandonato all'ubbriachezza ed alla crapula. Egli mori a trentaquattro anni, lasciando delle acque-forti eseguite con brio e finezza. Più regolato nella sua esistenza, Adriano Van Ostade, ha maggior importanza nell'incisione. Dotato di un talento eccezionale, da lui impiegato nelle rappresentazioni di scene intime della vita olandese, egli incise un gran numero di stampe, che piacciono per l'arguzia e per l'animazione delle figure. Ora allegri e gioviali, ora occupati ed attenti alle cure della casa, i suoi personaggi sono vivi e parlanti, hanno movenze e fisionomie vere e reali, ed esprimono quello che devono esprimere. La scienza di mostrare colla massima evidenza quello che si vuol rappresentare, Ostade la possedeva al più alto grado.
Gli imitatori di Ostade gli rimasero molto al disotto; fra questi citiamo: Cornelio Dusart. pesante e triviale; e Cornelio di Bega, grossolano, e spesso duro e trascurato nel disegno.
Una singolarità di cotesti pittori olandesi è questa che pare non sapessero rappresentare la giovinezza; tutte le loro figure, uomini e donne, innamorati e beoni, sono piene di rughe e brutte da far paura non esclusi i fanciulli, che hanno un'aria di vecchietti, e non mostrano la fresca età che nei loro movimenti. Di bellezza e d'eleganza non occorre far parola: quei pittori non se ne diedero mai pensiero.
In mancanza di pittori della bellezza e dell'eleganza umana, l'Olanda vide fiorire de' pittori egualmente abili, e col pennello e colla punta, a rappresentare gli animali, con una naturalezza sino allora nemmeno sognata. Fra questi primeggia Paolo Potter, grandioso nel disegno, poeta nelle invenzioni, corretto e fedele nelle forme. Nicola Berghem sapeva anch'esso disegnare gli animali al pari di qualsiasi de' compaesani; ed incidendo con gran finitezza, garbo, leggerezza straordinaria di punta, e diligenza, delle stampe che sono ricercatissime, dava loro le qualità che si notano ne' suoi quadri; egli collocava le sue composizioni, nelle quali le bestie apparivano meglio costruite de' suoi personaggi, entro dei paesaggi condotti con una cura straordinaria, e la sua punta delicata si compiaceva nel disegnare le frondi degli alberi, dava molta luce alle parti meglio illuminate,

Fig. 14. Santa Caterina (stampa attribuita a P. P. Rubens).

faceva le parti in ombra senza confusione o trascuratezza, ed involgeva ogni cosa in un'aria avvivatrice.
Adriano Van de Velde dipingeva tanto la natura animata, quanto l'inanimata, ma non incideva che animali, e con fare suo proprio, rammentando Berghem per, la precisione e la scienza del disegno. Meno preciso e più largo nel disegno, Teodoro Stoop, che incise soltanto cavalli bene disposti e fatti con brio, ha una maniera morbida e di gradevole effetto. Filippo Wouverman non firmò che una stampa, rappresentante un cavallo giovine, colle attaccature delicate, mostrando gran conoscenza del disegno e grande attitudine nella pratica dell'acqua-forte, e dell'inesperienza nell'esecuzione, senza guastare però la precisione delle forme. Karel Dujardin amava invece i campi: scolaro studioso di Potter, finché rimase in patria, egli ritrasse molti animali, dei quali si riconoscono le abitudini ed il temperamento, sia che dormano profondamente distesi a terra, sia che giacciano accoccolati o ruminino in pace, o pascolino indifferenti l'erba dei campi. La punta di Dujardin, retta e precisa, contorna con abilità e finitezza , e non si mostra mai stanca. Un giorno sotto pretesto di accompagnare un amico, che si recava a Livorno, egli parti per 1'Italia, viaggiando per mare. La vista delle montagne e degli orizzonti della campagna romana, lo trasportò, e contro ogni previsione lo indirizzò allo stile classico, facendogli abbandonare la zoografia per il paesaggio, che trattò con qualche larghezza, benché non sempre con felici composizioni, anzi con uno stento sempre crescente; artista facile nel ritrarre la campagna olandese, che l'aveva visto nascere, egli rimase

debole ed intimidito davanti alla natura grandiosa della campagna romana.
L'esempio di Dajardin fu seguito, e molti artisti olandesi, fatti i loro studi in Olanda, passarono in Italia; senza però perdere la loro fisionomia personale per esser visi recati già poveretti in arte. Giovanni Both, il più celebre fra questi emigrati, vi guadagnò il nome di *Both d'Italia*. Egli era nato ad Utrecht nel 1610; ed aveva percorso col fratello Andrea, la Francia prima, e poi l'Italia, ove dimorò un pezzo. La sue pitture mostrano aver egli subito l'influenza di Claudio Lorena, e, cosa singolare, d'aver capita la natura italiana a traverso le tele di questo pittore francese: particolarità che è meno o punto sensibile nelle sue incisioni, nelle quali, l'impressione del vero è sentita direttamente, non di rimbalzo. Un sentimento schietto e sincero della verità, lo guidava nel delineare i vasti orizzonti de' suoi paesaggi, limitati da alte montagne, e ravvivati dall'aspetto solenne di grandi alberi, e di costruzioni rimaste storiche: egli trattava in modo pittoresco il terreno, e la bellezza imponente del paesaggio, a linee grandiose e piene di semplicità, lo portavano; come abbiam detto, ad uno stile classico. Guglielmo di Heusch lo imitò recandosi in Italia, e trattando lo stesso genere di paesaggi con molta verità, con delicatezza e spirito, ma con una maniera poco in armonia colla maestà delle scene rappresentate. Aggiungiamo Hermann Swanevelt, vissuto pure gran tempo in Italia, ed incisore ispirato interamente dallo stile di Claudio Lorenese.
Superando tutti per potenza di genio, il maggior paesista d'Olanda, Jacopo Ruysdael, non conobbe l'Italia, e visse quasi sempre nella sua Arlem. Le sue acque-forti, pregevoli quanto i suoi quadri, sono trattate con libertà grandissima, e disegnate con sapere e sicurezza singolari. Prima di lui, nessuno aveva delineato, con maggiore sincerità la forma degli alberi, né posta cura al frondeggio con maggior delicatezza, senza cadere nel tritume e nel confuso; egli scompartiva luce ed ombre con finezza, evidenza e squisito amore del vero, e dava alle sue acqueforti il colorito caldo de' suoi quadri. L'incisione del *Campo di frumento* e quella dei *Viaggiatori* possono dare un'idea dell'elevatezza e della nobiltà del suo talento. Freschezza, lindura , semplicità, un sentimento melanconico, nessuna confusione, un'impressione chiara, sentita, evidente; l'aria che involge ogni cosa e circola per tutto, una luce che accarezza ogni oggetto, fanno del *Campo di frumento* una; delle più belle incisioni all'acqua-forte che si possano vedere. Antonio Waterloo, egli pure, rimase sempre in Olanda, ad Utrecht sua patria, ma acquisto più fama coll'incisione che coi dipinti; aveva maniera monotona, trattava i *primi piani* allo stesso modo che le lontananze, e per dare spicco ad un tronco d'albero, o ad un ramo confuso tra le frondi, ricorreva al bulino. Questa verità, introdottasi nella scuola olandese, non fu esente d'inconvenienti, poiché, dopo un certo numero di prove, i tratti delicati ottenuti coll'acqua-forte, si affievolivano, mentre quelli condotti a bulino conservavano tutta la loro forza, e diventavano esagerati. Questo difetto si trova spesso nelle incisioni di Waterloo. Notiamo un'altra particolarità del suo ingegno; egli, benché olandese, non ritraeva gli orizzonti infiniti della sua patria, ma aveva predilezione per certi aspetti limitati del paese, come sarebbe un'angolo di foresta, tagliato da un sentiero tortuoso; una capanna ombreggiata da qualche albero, un mulino, sopra un torrente, ecc.
Tutti gli Olandesi non trattavano però solo i diversi aspetti, estesi o limitati, dell'Olanda; il mare ebbe fra loro degli entusiasti ammiratori, e Rembrandt, che primo dipinse delle marine, in questo c'ome in tutti gli altri generi, arrivò di primo slancio ad una perfezione, dalla quale rimasero assai discosti quelli che vennero dopo. Uno de' più abili pittori olandesi, Luigi Backuysen, tracciò a punta qualche marina, ma senza il sapere che mostra sempre ne' suoi quadri. Nelle sue incisioni c'è molt'aria attorno alle navi che solcano i mari, ma le lontananze sono trascurate e sommariamente indicate, mentre le figure poste sul dinanzi, sono pesanti e scorrette nel disegno; eloquente e sicuro davanti ad una tela, egli restava indeciso, ed impotente davanti la lastra di rame. Né più felice di lui si mostra Isaia Van de Velde nelle sue stampe di porti di mare, e di brigate di *pattinatori*, nelle quali, il tocco aspro e secco della punta, spesso intrecciato ai tagli pesanti del bulino, rende male l'aspetto del mare, del fiume o del canale che vorrebbe ritrarci. Pietro Bout aveva invece taglio delicato all'acqua-forte, e finissima punta; colla quale trattava gentilmente dei villaggi bagnati dal mare e visti all'orizzonte; ma anch'esso guastava la sua marina, disegnando pochissimo delle figure

pesanti e senza, carattere messe innanzi. Era però eccellente nel dare effetto alle sue vedute e le cinque o sei marine che si conoscono di sui mano, possono essere messe fra quelle che danno la più giusta e più sentita impressione dei mari del Nord. Renato Nooms, più noto sotto il nome di Zeeman (marinaio), nato ad Amsterdam, verso il 1612, era talmente innamorato del, mare, che per meglio conoscerlo e studiarlo ne' suoi aspetti di calme e di sconvolgimenti, e per rendersi, cognito d'ogni particolare della forma delle navi, fece diversi viaggi, imbarcandosi come marinaio semplice.
Le sue stampe, che mancano forse d'effetto e di un'esecuzione gradevole, hanno quindi un'impronta di verità, che si nota in poche incisioni del suo tempo in grado eguale, e possono servire agli storici come documenti dei modi di costruire navigli al suo tempo.
Mentre si sviluppava, dietro 1'esempio di Rembrandt, la scuola dell'acqua-forte, producendo opere d'altissimo valore, accanto a questa veniva crescendo una scuola d'incisione al bulino, che lasciò pure delle splendide traccie. Gl'incisori di questo gruppo attinsero in Italia i principii dell'arte, recandovisi per un tempo limitato, per tornare in patria a consacrare il loro ingegno all'interpretazione delle opere dei loro compaesani. Costituitasi nel decimosettimo secolo, la scuola olandese degli incisori a bulino, dopo un Crispino De Passe, che diede alle numerose sue stampe un aspetto gradevole e colorato, presenta una serie d'incisori che maneggiavano il bulino con destrezza per certo troppo grande. Ne' suoi primordj Enrico Goltzius si mostrò però timido, ed innamorato sino all'eccesso della finitezza e della precisione; ma sentitosi padrone degli istrumenti del lavoro, prese la carriera, ed invece di ritrattini che poteano competere colle miniature, e di scene di costume che stavano a pari colle più delicate cose prodotte dall'incisione, e che erano incise un po' nella maniera di Dürer , pubblicò le stampe le più stravaganti che si fossero mai immaginate, cercando, con tagli larghi e molto discosti, di rendere delle composizioni complicate e sovranamente pedantesche. Acquistò per tal modo fama d'uno de' primi incisori a bulino olandesi, ma perdette quella di disegnatore finito e corretto che già aveva. Il peggio è che egli ebbe imitatori e fece scuola, seducendo ed attirando ingegni facili ed impazienti di farsi distinguere senza guardare pel sottile ai mezzi per ottenere lo scopo.
Giovanni Saenredam e Giovanni Muller vanno citati fra i suoi scolari meno sensati: è impossibile spingere più oltre la destrezza nel maneggiare il bulino con impudenza; tanta facilità d'esecuzione li portò a riprodurre delle composizioni piene di figure contornate all'eccesso. Vincere difficoltà in apparenza insormontabili, era il loro ideale, e quest'ostentazione di bravura li dominava esclusivamente, spingendoli ad incidere le opere del manierato Bartolomeo Sprangher, piuttostochè altre di stile più semplice. Giacomo Mathm, altro scolaro di Goltzius, non contentandosi delle lezioni del maestro, si recò in Italia, a Roma, ove ricevette qualche consiglio dal suo compatriota Cornelio Bloemaert. Ma se per tal modo per dette il vezzo di trattare, esclusivamente soggetti complicati e forme esagerate, volgendosi a riprodurre maestri diversi, perdette la sua originalità.
I ritratti da lui incisi, e nei quali la fisionomia è sempre accuratamente studiata, valgono assai meglio delle stampe nelle quali, con scipita monotonia, riprodusse dei quadri di Josephin, di Zuccaro, e talora anche di Tiziano e di Raffaello, senza il carattere proprio a ciascuno di questi maestri. Enrico Hondius fu pure fra quelli rimasti sempre in patria; egli diresse per cinquant'anni, all'Aja, sua città nativa, uno studio d'incisori, nel quale si formarono molti artisti: scolari di poca levatura, di un maestro di stile duro, senza carattere e difficile a definirsi, e più che maestro incisore, editore di stampe senza impronta personale di qualche pregio.

Fig. 15. Ritratto di Snyders (incisione all'acqua-forte di Antonio Van Dyck).

Dopo gli incisori a bulino esclusivamente preoccupati delle manualità della professione, e dopo quelli che cercavano all'estero i modelli da riprodurre, perdendo le loro qualità nazionali, sorse in Olanda una scuola di bulino, che le nazioni vicine le possono invidiare. Questa scuola si sviluppò parallela, e come un riflesso della scuola nazionale di pittura, creata, verso la metà del secolo decimosettimo, da Rembrandt Van Ryn, e riprodusse le opere di questa scuola e le proprie composizioni. Pare che l'impulso venisse da Pietro Soutman (nato ad Arlem verso, il 1580), che aveva frequentato lo studio di Rubens, ed incise alcune sue opere con talento. Egli seppe tirare a sé diversi incisori, che riposero in lui piena confidenza, e fra questi Jonas Suyderoef, che adottò del maestro la pratica utilissima di preparare le incisioni all'acqua forte, e poi di condurle a bulino in modo da cancellare quasi del tutto le traccie del primo lavoro preparatorio. Fra le stampe di Suyderoef, importanti pei ritratti riprodotti da dipinti di P. Soutman, Franz Hals e Rubens, ve n'ha una che basterebbe da sola alla fama d'un' artista. Questa stampa, tratta dalla *Pace di Munster*, di Gherardo Terburg, comprende non meno di cinquanta ritratti di plenipotenziari, riuniti per firmare il trattato di pace - e dimostra una scienza eccezionale della fisionomia, e nel riprodurre il dipinto originale con fedeltà straordinaria, rivaleggiando col quadro sotto ogni rispetto:
Cornelio Visscher, altro scolaro di Soutman, si scostò dal maestro più di Suyderoef, rimanendo però attaccato alla massima della scuola di rispettar sempre scrupolosamente i modelli; ma il suo modo di riprodurli e d'incidere le proprie invenzioni; era assai diverso. Egli non s'aiutava quasi mai coll'acqua forte, ed attaccava il rame direttamente col bulino. Le prime sue incisioni, un po' secche, ricordano le stampe più deboli di un polacco, vissuto qualche tempo in Olanda, certo Geremia Falk; Visscher si modificò tuttavia rapidamente, e non tardò a manifestare tutta la forza del suo talento,

incidendo il ritratto di Pietro Scriverius, sotto la direzione di Soutman; egli firmò questa stampa: *Corn. Visscher sculpsit. P. Soutmanno dirigente*: alta prova di rispetto, tanto più meritorio, in quantochè l'incisione mostra lo scolaro già superiore al maestro. L'opera di Visscher è considerevole, ed abbonda tanto, di stampe d'alto pregio, che se si dovessero citare, se ne farebbe un'enumerazione troppo lunga e fastidiosa; Val meglio scegliere quelle che più attirano i curiosi, e dire che il *Venditore di veleno pei sorci*, e *la Friggitrice*, due stampe di sua invenzione, sono assolutamente degne d'occupare nella storia dell'incisione un posto cospicuo. Visscher e forse ancor più grande nei ritratti, per il suo talento nel modellare le carni, e variare il lavoro a seconda degli oggetti rappresentati. Colorista chiaro e vigoroso, quanto disegnatore finito e coscienzioso, egli approfittò degli esempi de' suoi predecessori, e le sue opere attestano l'ammirazione dalla quale era compreso per Rembrandt, Franz Hals e Van der Helst.
Cornelio Van Dalen, che prese lezioni da Visscher, non ebbe il bulino sciolto del maestro, ma apprese all'ottima sua scuola, il rispetto del disegno e la scienza del colorito. I suoi ritratti di Alfonso d'Este, dell'Aretino e del Boccaccio, sono fra le sue migliori stampe, a detta di tutti, per lodevole semplicità. Van Dalen av'ea bisogno, per lavorar bene, di un buon modello, dipinto o naturale, e quando, dovea riprodurre un'opera mediocre non vi prendeva amore alcuno, e col bulino dava sentore della sua svogliatezza; quando invece incideva le opere di Flink o di Rubens, animato da dipinti che soddisfacevano i suoi gusti, egli rendeva con singolare abilità i prodigi di colorito di quei maestri, e dava prova di tutto il suo sapere. Le sue migliori opere però sono i ritratti; sia che li disegnasse da sé, o li traesse da pitture di Flinck, di Livens o d'altri ritrattisti d'allora, meno conosciuti, si distinguono sempre per sicurezza d'esecuzione e scienza di fisionomia.
Altro scolaro di Visscher fu Abramo Bloteling nativo d'Amsterdam (1634), incisore più variato di quelli citati, e che trattò tutti i generi, con una certa abilità, ma senza saper prendere il primo posto in nessuno. Mediocre all'acqua forte, se riusci a fare un capolavoro nel ritratto del, pittore Gov. Flinck, diede alla luce una quantità di stampe di merito ineguale; valse assai più nei ritratti, ma in generale riuscì pesante nell'incidere le altrui composizioni; fece una gran quantità di stampe alla *maniera nera*, ma non emerse che quando lasciò la patria per recarsi in Inghilterra a studiare le pitture di Peter Lely, e di qualche altro abile ritrattista; fino allora la sua maniera era stata pesante, senz'armonia, senza morbidezza, offuscata da mezze tinte troppo uniformemente distribuite, e da un disegno impacciato ed indeciso.
Sul finire del decimosettimo secolo, l'arte dell'incisione declinò in Olanda, o per meglio dire scomparve quasi del tutto, sotto la mediocrità d'artefici mestieranti, destri di mano, ma privi di talento ed ogni dì più rari, fra i quali vanno notati: Romyn de Hooghe, fecondo incisore di battaglie, cerimonie, costumi, ritratti, con immaginazione inesauribile, ma senza garbo e senza disegno; e, meno abile di lui, Giovannì Luyken, immaginoso anch'esso, e lavoratore di sorprendente facilità, con bulino pesante, monotono, senza luce e senza espressione. Giacomo Houbraken, durante una buona parte del secolo decimottavo, si affaticò invano per ridar vita in Olanda al bello stile messo in onore da Visscher e da' suoi scolari; egli mancava di precisione nel disegno, e non aveva che dell'abilità materiale nel maneggio del bulino. Incise moltissimo, ma riuscì monotono, fece molti ritratti, oltre ai quali vanno citate alcune stampe, tratte da C. Troost, e rappresentanti scene di costume insignificanti per noi.
Coll'anno 1710, data della morte di Houbraken, deve chiudersi, secondo noi, la storia dell'incisione in Olanda, quando non si voglia occuparsi d'artisti sprovvisti d'originalità, imitatori impotenti; non ci pare giusto confondere i nomi degli artisti di talento, innamorati dell'arte, con quelli che non possono servire d'esempio che alla mediocrità, e le cui opere, quando non son dannose allo studioso, gli sono per o meno inutili.

CAPITOLO III.

SCUOLA FIAMMINGA.

Paolo Rubens, fondatore della Scuola Fiamminga. Nato a Siegen, educato ad Anversa, da paggio si fa pittore, e si perfeziona in Italia. Artista e diplomatico. Sua diligenza nel sorvegliare l'incisione delle sue opere. Ha egli inciso? Schelte a Bolswert, Paolo Pontius, Luca Vorsterman. De Jode il giovane. Incisori secondari della scuola di Rubens. Van Dyck ed i suoi incisori. La serie dei cento ritratti. Cornelio Schut, Van den Vyngaerde, Van Thulden. Decadenza.

Se l'arte olandese incomincia da Rembrandt, la fiamminga piglia le mosse da Pietro-Paolo Rubens. I grandi maestri che lo precedettero nelle Fiandre, usciti dalle scuole di Van Eyck e di Memling, appartengono principalmente alla scuola della pittura, e noi crediamo non far torto a nessun di loro, affermando, che una vera scuola d'incisione non si fondò in Fiandra che il giorno nel quale Rubens venne ad imporsi, col suo genio, agli incisori, e tracciò loro la via da seguirsi, incitando tutti coll'esempio delle sue opere. L'arte non nacque certamente armata di tutto punto dal cervello di Rubens. I Wierix c'erano già, ed incidevano con talento; ma nelle loro stampe non danno a dividere una naotevole cognizione del disegno, salvo in alcuni ritratti, molto finiti, e condotti con un garbo sorprendente, Sadeler, sebbene non molto abile, erasi già mostrato fecondo; Adamo Collaert aveva già incise le sue allegorie, le sue scene religiose, e le composizioni da lui predilette di Martino de Vos e di Stradan; e finalmente Cornelio, Teodoro e Filippo, Galle, più esperti di Wierix, di Sadeler e di Collaert, avevano mostrato, in alcune tavole incise in gioventù, attitudini lodevolissime; ma il loro talento non si sviluppò che al contatto e nella studio delle opere di Rubens.
Nato a Siegen, in maggio, nel 1577, Pietro-Paolo Rubens passò in questa città i suoi primi anni, soggiornò quindi alcun tempo a Colonia , e non si recò ad Anversa, colla madre, che nel 1588, dopo la morte di suo padre. Ivi giunti, la madre sua, Maria Pypeling, si occupò anzi tutto della sua educazione, che volle compita e svariata, e posci a lo fece entrare, in qualità di paggio, presso la vedova del conte di Lalaing, Margherita de Ligne. Egli per altro durò poco in quell'ufficio, che non gli andava a versi, ed attenne dalla madre di darsi alle arti belle, per le quali aveva mostrato per tempo, singolare attitudine. Tobia Verhaegt, pittore, oggi quasi ignoto, fu il suo primo maestro, ma per poco; gli succedette, anch'esso per poco, Adriano Van der Noort; Rubens passò quindi quattro anni presso otto Venius, sua vero maestro, e finalmente venne a perfezionarsi in Italia, lasciando Anversa il 9 maggio 1600, per visitare successivamente Venezia, Mantova, Roma, Genova e Milano; fermandosi più che altrove a Venezia, per copiarvi le pitture di Paolo Veronese, di Tiziano e Tintoretto, con ardore straordinario.
Da Venezia, avendo legata amicizia con un giovine ufficiale di allegra vita, che aveva delle buone relazioni, questi lo condusse a Mantova, alla corte del duca Vincenzo Gonzaga. Una vera fortuna fu quella per Rubens. Innamorato delle lettere e delle arti belle, vago d'aver a Corte i migliori artisti e

Fig. 16. Stampa estratta dalla *Danza della morte* di H. Holbein, per H. Lutzelburger.

letterati del suo tempo, il duca trattenne presso di sé l'artista fiammingo, affidandogli lavori importanti, e fece di più: intravedendo in Rubens, accanto alle qualità di gran pittore, quelle d'un eccellente cortigiano, capace, in certi casi, di render servizio meglio di qualche diplomatico di professione, ed avendo da spedire a Filippo III di Spagna, dei magnifici doni, egli non esitò a confidare l'ambasciata a Rubens, che non si mostrò inferiore all'onorevole incarico, poiché, al suo ritorno, il duca gli accordò, come ricompensa segnalata, di recarsi in Roma a studiare i capolavori dei quali è piena la città eterna. Rimasto Rubens ancora molto tempo in Italia, mentre si preparava a passare in Francia, una nuova improvvisa lo sorprese in Milano, obbligandolo ad interrompere, tutto a un tratto, le sue peregrinazioni: sua madre era ammalatissima, ed aveva manifestato il desiderio di abbracciare il figliuolo, prima di morire. Egli parti senza indugio; ma per quanto sollecitasse, non giunse a tempo; sua madre mori che egli era ancora lontano da Anversa. Addoloratissimo, andò a chiudersi nel convento di San Michele, nel quale era stata seppellita, e consacrò gli ozii di quella volontaria reclusione ad erigere un monumento alla madre, facendone egli stesso i disegni; egli ne compose pure 1'epitaffio, e collocò sopra il sepolcro un, quadro da lui dipinto in Roma.
Passato il periodo del primo dolore, e ritornato alla vita comune, Rubens si stabili definitivamente in Anversa, in una casa da lui fatta fabbricare, e che rese adorna con ogni maniera di oggetti d'arte, Ivi egli si consacrò interamente al lavoro, e la sua vita di studio non offri per molti anni circostanze degne di nota. Il 13 ottobre 1609 sposò Isabella Brandt, e nel 1620, chiamato da Maria de Medici, andò a Parigi, per la decorazione della galleria del Lussemburgo; rimasto qualche tempo in Francia, fece ritorno ad Anversa, d'onde non riparti che quando mortagli la moglie, per togliersi allo

abbattimento d'animo nel quale era caduto, accettò una missione confidatagli dall'arciduca Alberto d'Austria e dall'arciduchessa Isabella. Il rimanente della sua vita appartiene meno all'arte che alla politica. Mandato ad ogni tratto nella Spagna e in Inghilterra, per trattative di pace fra i due paesi, da gran tempo in guerra, le ripetute ambasciate gli fornirono nonpertanto occasioni a dipingere i ritratti dei sovrani coi quali dovea discorrere d'affari di Stato; egli lasciò quindi delle splendide traccie del suo passaggio a Madrid ed a Londra. Nel novembre 1630 riprese moglie, sposando sua nipote Elena Fourment, che lo rese padre di cinque figli, e mori ad Anversa di un accesso di gotta, il 3l maggio 1640. Ebbe funerali straordinariamente solenni. La Fiandra perdeva in lui il suo più gran pittore, ed uno de' suoi più grandi uomini.
L'influenza di Rubens sull'incisione fu decisiva. Egli offriva co' suoi dipinti degli eccellenti modelli agli incisori, e guidava l'opera loro; li faceva lavorare sotto i suoi occhi, ritoccava egli stesso col pennello, con sapere grandissimo, le stampe tratte dai suoi quadri, e non lasciava venire alla luce una tavola, se non dopo averla giudicata degna d'essere pubblicata. Questa costante preoccupazione, questo rispetto di sé e dell'opera sua, contribuirono certamente a creare la riputazione grandissima che presso presso tutti godevano i suoi lavori, dando una giusta idea del suo talento e del suo genio. E qui vuolsi notare un merito tutto proprio di queste incisioni. Il pregio principale dei quadri di Rubens sta nella freschezza sorprendente del colorito, nel sentimento vigoroso della vita e della forza, ed in una prodigiosa armonia di toni; cose tutte difficilissime a tradursi dall'incisione, che non può disporre che del bianco della, carta e del nero dell'inchiostro. Le difficoltà furono vinte dalle cure della sua direzione; e le incisioni tratte da' suoi quadri, riuscirono dei, capolavori di colorito, di trasparenza e d'armonia, degni sotto ogni rispetto degli originali. Si pretende che alcune di queste stampe sieno state incise da Rubens stesso; a noi pare difficile l'ammettere che quelle che recano la sola firma del maestro; con un verbo: *Rubens Fecit*, oppure *invenit* o *excudit*, siano sue veramente, e se una sola di queste stampe, la *Santa Caterina,* può più verosimilmente essergli attribuita, perché offre qualità eminenti, con un lavoro di bulino che non ha niente di particolare, non crediamo ragionevole assegnare la stessa origine a nessun' altra tavola.
Quando avremo esaminate le opere degli incisori che si dedicarono esclusivamente a Rubens, e seppero trasportare sul rame i pregi del maestro, noi saremo meno dispiacenti, che questi non ci abbia lasciata una maggior quantità di prove della sua attitudine all'incisione.
Il più abile fra gli incisori formatisi alla scuola di Rubens, Schelte a Bolswert, nacque a Bolswert, nella Frisa, verso il 1586, e venne, col fratello Boezio a Bolswert, artista di minor ingegno e di minor fama, a studiare ad Anversa, dove fu condiscepolo di Paolo Pontius. Schelte fu il primo che pensasse a fare col bulino qualche cosa di meglio che una secca traduzione di un dipinto. Messosi davanti a pitture nelle quali sovrabbondavano i caratteri della vita, l'armonia e lo splendore del colorito più infocato ed intenso, non ebbe timore di accingersi ad esprimere quelle qualità nell'incisione, e vi riusci perfettamente. Padrone assoluto nel maneggio degli strumenti, disponendo e distribuendo con scienza ed arte i tagli del bulino, ottenne gli effetti i più pittoreschi. Quanto si mostra in piena luce è delicatamente trattato, ed acquista spicco dal bianco della carta; dei tagli più o meno discosti, e spesso terminati da una ma di punti che si vanno assottigliando, modellano le masse e descrivono i contorni con fermezza e precisione addottrinata. Nessuna delle stampe da lui eseguite nella maturità del suo talento, mostra che si preoccupasse della destrezza nel maneggio del bulino; egli mirava più in alto: alla riproduzione cioè la più fedele, dell'aspetto dei dipinti contemporanei, coi soli mezzi dell'incisione. Egli preferì fra i coetanei Rubens, ma non ne sdegnò gli scolari, onde accanto all'*Assunta*, alla *Pesca Miracolosa* ed alla *Risurrezione*, opere portentose del maestro, interpretate con vera magnificenza, non meno ammirabili si notano le stampe tratte dai *Suonatori* di Jordaens, o dal *Sileno ubriaco* di Antonio van Dyck.
Paolo Pontius , che lavorò accanto a Schelte, e divise con lui l'amicizia di Rubens, ebbe ingegno quasi eguale, e riprodusse con altrettanta perfezione, le opere del maestro aveva scioltezza di bulino e precisione, sapea variare il lavoro in modo da esprimere la solidità delle carni fresche e abbondanti, e l'ampiezzo delle pieghe, con intonazione sempre ricca e rigorosa. Nella scienza del

chiaroscuro superò tutti gli incisori della scuola di Rubens, e studiandosi di riportare nella stampa l'aspetto luminoso dei quadri del maestro, trascurò di parer destro di mano e brioso. Grandissimo è il numero di stampe ch'egli trasse da Rubens. *La Pentecoste, l'Assunta, Susanna, la Presentazione al tempio*, non la cedon per nulla alle migliori stampe di Schelte , mostrano la stessa scienza del disegno , la stessa bravura nel taglio, e quell'imitazione fedele, che non esclude l'individualità, non spegne l'estro, né impedisce l'espressione del genio personale. Una delle sue stampe più note e diffuse, e giustamente celebre, è tratta dal quadro di Jordaens, che si vede al Louvre in Parigi: *Il re beve*; lavorata con sorprendente facilità e slancio, rende mirabilmente il colorito un po' brutale del quadro, e le grasse risa dei personaggi.
La maniera di Luca Vorsterman è un po' differente da quella di Schelte a Bolswert, e di Pontius. Ha bulino meno vivace, ma egual sapere, e rende l'aspetto delle pitture di Rubens moltiplicando le diversità dei tagli, e distinguendo, più di qualunque altro, gli elementi differenti di un quadro; così egli disegna le carni con tagli che girano la forma delle membra, e le stoffe con un lavoro più o meno fitto, a seconda del posto che occupano rispetto alla luce. *Susanna ed i vecchioni,* l'*Adorazione dei Pastori*, e ,varie *Sacre Famiglie*, danno l'idea di quanto egli ha fatto di più perfetto, mentre lo palesano traduttore fra i più scrupolosamente fedeli di Rubens.
L'onore d'incidere con gran talento molte opere del gran maestro d'Anversa, non bastando alla sua ambizione, egli andò in Inghilterra ad incidere opere d'altri pittori.
Quando volle però attaccarsi a Raffaello, ad Annibale Carracci ed al Caravaggio, per quanto facesse, non riuscì a svincolarsi dalla maniera di Rubens; sotto il suo bulino, la, purezza di Raffaello andò affogata nella ciccia fiamminga, e l'elevatezza delle scelte forme dell'Urbinate cedette il posto al naturalismo della scuola d'Anversa. Riuscì meglio col Caravaggio, del quale riprodusse il colorito sinistro nella *Vergine dei Pellegrini*; ma le sue migliori incisioni le dovette sempre alla scuola fiamminga, incidendo quadri di van Dyck.
Appartiene alla scuola di Rubens anco Pietro di Jode *il giovine,* nato in Anversa nel 1606, che non va confuso col padre, Pietro Jode *il vecchio*, incisore pesante e mal destro, presso il quale egli studiò e condusse le sue prime stampe, che poco differiscono da quelle paterne.
Jode *il giovine* non si mostrò originale che dopo aver cessato di lavorare unicamente per l'editore Bonenfant, presso il quale era stato collocato dal padre. Datosi a tradurre Rubens, Van Dyck e Jordaens, emulò Bolswert, Paolo Pontius e Vorsterman nel rendere la ricchezza e lo splendore di quei maestri. Il *Matrimonio di santa Caterina* le *Tre Grazie*, tratte dal Rubens, *Sant'Agostino*, tratto da Van Dyck, ed il *Miracolo di san Martino di Tours*, dal Jordaens, collocano Pietro de Jode il giovane, fra i migliori incisori fiamminghi.
Accanto agli incisori primari della scuola di Rubens, se ne contano molti di secondo ordine, che imitarono assai bene il maestro. Citeremo: Pietro Soutman, olandese di nascita, fiammingo di scuola, lavorò molto all'acqua-forte, e fu più specialmente abile nell'interpretazione delle figure rosee e bionde del maestro; Hans Withdoeck, che aggiunse ad alcune sue tavole delle tinte colorate, dando alle stampe l'aspetto di *chiaroscuri in rame*; Cornelio Gall, pesante incisore della *Giuditta* e *Oloferne*; Andrea Stock, altro olandese di scuola fiamminga, che non seppe tradurre nelle stampe lo splendore del colorito dei modelli incisi; Pietro Van Sompel, scolaro di Soutman, che merita lo stesso rimprovero, ma che, nel disegno arriva quasi alla perfezione: Michele Natalis, allievo in Roma di Cornelio Bloemaert, della cui maniera secca e poco armoniosa non seppe disfarsi traducendo Rubens; Jacopo Matham, scolaro di Goltzius, disegnatore sapiente, ma anch'esso troppo simile al suo maestro per darci il colorito e l'armonia del gran maestro d'Anversa; Alessandro Voet, scorretto invece nel disegno, e Cristoforo Jegher, tedesco, stabilito in Anversa. Jegher incideva in legno. Avendo visto alcune sue stampe, Rubens desiderò di fargli incidere qualche sua opera, e fece sul legno egli stesso il disegno l'incisore non aveva altro a fare che seguire i contorni ed i tratti coi quali il maestro aveva segnato le ombre. Se poi, fatto il contorno Rubens ombreggiava le figure sul legno all'aquerello, Jegher riproduceva le tinte messe giù dal pennello, impiegando più tavole per una sola stampa, a seconda della forza delle tinte, al modo usato dagli italiani; per conseguenza i

due generi d'incisione del Jegher riuscivano dei veri fac-simili, e quasi si direbbe, degli originali di Rubens.
Fra gli scolari di Rubens, gl'incisori mostrarono di preferire Antonio Van Dyck, traducendo assai più le sue che le opere di Jordaens e Seghens.
Preso separatamente, Van Dyck è un maestro di prim'ordine, e senza rivali nel dare un'aria signorile, nobiltà ed eleganza alle sue figure; paragonato a Rubens, discende, al secondo grado, per non avere mai mostrato né l'ardita fecondità, né la splendida vigoria del suo maestro nelle composizioni; pari a Rubens, se lo si giudica dai ritratti; benché anche in questo ramo non gli stia a petto nella grandiosità, egli lo supera in importanza nella storia dell'incisione.

Fig. 17. Sansone, vincitore del leone (stampa del maestro del 1466).

Van Dyck non si contentava di fornire i disegni e di sorvegliare gli incisori; usava egli stesso la punta, ed in modo da lasciare luminose traccie del suo talento d'incidere. Anche in questo ramo fu meno valente nelle composizioni, e così il *Cristo coronato di spine*, come, *Tiziano e la sua bella*, non basterebbero a dare una grande idea del suo ingegno nell'incisione all'acqua-forte, avendo spinto troppo oltre il tratteggio nelle ombre, e non avendo saputo lasciar campo sufficiente al bianco della carta nelle parti in luce. Egli emerse però nei diciotto ritratti d'artisti, ed amatori di pittura, ch'egli seppe trattare con sapere grandissimo e colla maggior finezza, cogliendo al vivo le fisionomie ritratte e, nel loro aspetto più espressivo, sì che sembrano animate e parlanti; per certo nessun pittore poté mai colpire meglio e tradurre l'animo d'una persona nei lineamenti del viso, ed esprimerne a tratti più giusti ed eloquenti il carattere individuale ottenute alcune prove di queste acque-forti, Van Dyck le consegnò a degli incisori di professione, che le terminarono a bulino, dando loro quella uniformità di lavoro, richiesta per introdurle nelle serie d'*Icones pictorum*

pubblicata successivamente da Gilles Hendricx e Martino Van den Enden. Incisa da L. Vorsterman, Boswert, Paolo Pontius, Pietro da Jode, ed altre ancora questa magnifica serie dà la più perfetta idea del talento diVan Dyck. Sono cento personaggi, disegnati tutti con sorprendente accento di verìtà che vivono, pensano, sembra che agiscano; la loro attitudine è sempre semplice e naturale; calma o eccitata; ogni fisionomia riflette l'intelligenza del, modello, e gli incisori, interpreti fedeli e passionati, han posto ogni loro studio a rendere con esattezza ammirabile la grazia del disegno, il brio, e fino l'aspetto del colorito del maestro.
Portati dall'esempio di Van Dyck, altri artisti fiamminghi trattarono l'acqua-forte, benché con minore ingegno. Cornello Schut, discepolo di Rubens, disegnatore pesante, grossolano e volgare, che si serviva degli stessi tipi per Cerere e per la Madonna, non ha altro merito fuorchè quello di un lavoro grasso e morbido di punta , che, se fosse stato accompagnato da buon gusto, avrebbe dato assai valore alle sue acque-forti. Francesco Van den Wyngaerde, che negoziava di stampe in Anversa, e di cui vedesi il nome accompagnato dall'abbreviazione *exc. (excudit) appiè* di molte incisioni, imitò tutti i generi e tutti gli incisori, restando sempre inferiore ai modelli, da lui imitati. Egli condusse però con finezza di punta alcuni soggetti di battaglie, che non hanno altro difetto fuorchè un po' di confusione, e si mostrò veramente abile nelle due incisioni tratte, una da Rubens: *Ercole ed il Leone Nemeo*; l'altra da Livens: *Ritratto di Luca Vorsterman*, un po' pesantine ancora, ma fedeli nel tradurre le caratteristiche degli originali. Scolaro ad aiuto di Rubens nella decorazione della galleria del Lussemburgo, ed in altri lavori del gran maestro, Teodoro Van Thulden, dopo aver rappresentato nel Coro della chiesa dei Maturini a Parigi, la vita di san Giovanni di Matha, riprodusse coll'incisione quelle sue pitture, oggi distrutte, dando prova di talento meglio che nell'interpretare la *Storia d'Ulisse* frescata da Nicolò delL'Abata, a Fòntainebleau, coi disegni di Primaticcio.
Lontanissime dallo stile di quell'italiano, queste ultime incisioni di Van Thulden, non hanno che il merito di conservarci il ricordo di composizioni andate perdute. Guglielmo Panneels, pittore e incisore di Anversa e scolaro di Rubens anch'egli, dovea avere una sterminata ammirazione pel suo maestro, se si giudica dal numero di stampe col quale volle riprodurne le opere; ma il suo ingegno non pareggiava la sua ammirazione: pesante di mano, privo di garbo, scorretto, impotente, esagerato nei contrasti del chiaroscuro , non ci diede che delle stampe ruvide, disarmoniche, piene di tristezza, che sono tutto l'opposto delle qualità di Rubens.
La scuola, fiamminga d'incisione andò decadendo con questi maestri secondari, sino al secolo decimottavo, nel quale non produsse che cose insignificanti, le quali non meritano menzione alcuna. Le guerre che desolarono senza requie quel paese, dovettero non poco contribuire a produrre tale effetto, mettendo in fuga gli artisti, che accorsero in Francia, ove le arti toccavano in quel momento l'apogeo.
La loro storia appartiene a quella dell'incisione francese, nella quale ebbero gran parte; ne parleremo a suo tempo.

PARTE IV.

L'INCISIONE IN GERMANIA

CAPITOLO I.

INCISIONE IN LEGNO.

Controversie per la priorità dell'invenzione. Primo incisore in legno veramente tedesco. La *Bibbia* di Koburger e la *Cronaca di Norimberga*, Michele Wolgemut, Alberto Dürer e Luca Cranach. Impulso dato all'incisione dall'imperatore Massimiliano. Scoperta di nomi perduti di eccellenti incisori. Baldung Grun, Ulrico Waechtlein, Urs Graf, Holbein e Lutzelburger.

Non ripeteremo qui la discussione sulla priorità dell'invenzione dell'incisione, alla quale pretendono aver dritto i Tedeschi, appoggiandosi ad un *San Cristoforo* del 1423, a qualche probabilità che la Bibbia dei poveri sia opera d'artisti Tedeschi, e sopra certi incunabuli, ornati di figure, pubblicati e composti in Alemagna. Sono questioni ancor controverse, e le lasciamo intatte.
È impossibile citare un vero artista tedesco (incisore) prima del 1460. Fino a quell'epoca, l'incisione in legno vi subi l'ascendente che la scuola di Bruges allora esercitava in tutto il Nord dell'Europa, e l'arte veramente tedesca, nascosta sotto le vesti fiamminghe, è difficile a distinguersi.
Pfister è il primo che se ne scosti, e quindi per noi è il più antico incisore in legno d'Alemagna. Istrutto nella sua professione d'incisore e stampatore da Gutemberg, egli si stabili a Bamberga nel 1458, e pubblicò per suo conto, con propri mezzi, un certo numero d'opere, indicate da Leone Laborde, nel suo importante lavoro sopra *Le prime stamperie di Magonza e Bamberga*. Le incisioni che si trovano in questi primi libri stampati, sono, non v'ha dubbio, grossolane, e non rivelano un gran talento, ma, esenti da ogni influenza straniera, ci interessano, perché determinano l'origine dell'incisione in legno veramente tedesca.
In nessun paese, più che in Alemagna, fu in uso nel secolo decimoquinto l'incisione xilografica. Il numero delle stampe di questo genere, isolate o riunite nei libri pubblicati a quell'epoca, è grandissimo; ma quest'abbondanza è accompagnata da inconvenienti. Gli artisti d'ingegno, che davano le composizioni, non sorvegliavano abbastanza i loro incisori, i quali, modificando i contorni, alteravano le forme, poco curandosi del disegno, e non avevano altro merito che la facilità manuale del lavoro. Non mai forse andò tant'oltre la manifestazione del brutto e del deforme.
La *Bibbia* di Koburger contiene ottantasei tavole, lavorate meglio di molte stampe anteriori; ma, benchè se ne copiassero alcune per la bibbia di Holbein, ed ispirassero Alberto Dürer, per le sue composizioni nell'*Apocalisse*, non meritano tuttavia molta attenzione.
La Cronaca di Norimberga, stampata dallo stesso Koburger, contiene, moltissime stampe; incise con talento, ma tratte da disegni poco lodevoli. Le figure tozze, e l'affaldare angoloso e carico di pieghe indicano 1'origine tedesca, certa, di queste incisioni, ma non bastano per attribuirle a Michele Wolgemut ed a Guglielmo Pleydenwurff, designati dallo stampatore Koburger, nella prefazione, come autori delle tavole della *Cronaca*.
L'ineguaglianza del lavoro e la differenza del modo di disegnare, non permettono che si ammettano come lavoro di due artisti soli. Wolgemut e Pleydenwurff possono aver sorvegliato l'esecuzione, e forse inciso anche qualcuna delle tavole più importanti; ma non si può concedere che certe altre, inventate malissimo, ed incise in modo grossolano, sieno d'artisti venuti in gran fama per il merito delle loro opere.
Michele Wolgemut fu maestro ad Alberto Dürer, e gode un riflesso della sua gloria. Oggi, che si mette il dubbio'su tutto, non si è più disposti a ritenere Alberto Dürer come un incisore in legno, e si

attribuiscono ad artisti sottomessi alla sua direzione le superbe stampe dell'*Apocalisse*, e quelle della *Vita della Vergine*. Secondo tale versione, il maggior numero delle stampe che compongono queste due opere, sarebbero di mano di Girolamo Resch ,intagliatore in legno ed incisore di medaglie. Cosi almeno la pensa uno storico di Norimberga. C'inchiniamo a quest'opinione d'un uomo d'incontestato sapere; per la sicurezza di mano, ed il fare sapiente e magistrale, coteste tavole non hanno le eguali; giammai 1'incisione in legno trovò. un artefice più abile dell'autore di quelle stampe; ci rincresce quindi di togliere il merito a Dürer, ma dato anche che non le incidesse egli stesso, bisogna riconoscere che la sua direzione era di tant'efficacia, che i suoi incisori non si mostrarono veramente

Fig. 18. Il bambino Gesù (incisione di Martin Schongauer).

superiori, fuorchè incidendo i disegni di quello che fu il più grande artista della Germania.
Luca Cranach, nato in Sassonia, verso lo stesso tempo che Dürer, non mancò di trarre profitto dagli esempi del suo contemporaneo. La sua maniera però è diversa. Egli non cercò, quanto il maestro di Norimberga, la bellezza e la finitezza del lavero. L'incisore da lui impiegato - essendo poco probabile che usasse egli stesso ciappola e punta, - aveva un fare più pittorico e meno preciso di Dürer, ed interpretava dei disegni meno belli. Amico intimo di Lutero, Luca Granach era riformista entusiasta, e dipinse i ritratti di Lutero e di sua moglie, di Melantone e di Federico il Saggio; consacrò il suo ingegno, alla religione nascente, ed, ornò, di stampe gli arditi libelli, dei riformatori. Irriverente nelle sue incisioni contro il pontificato, trattò i soggetti biblici con un sentimento naturalista e poco ortodosso. I suoi incisori semplificarono il loro proprio stile, evitando i tratti incrociati, quando non erano assolutamente necessari, e sacrificarono alla sua loro personalità.

Al principio del secolo decimosesto, l'incisione in legno ricevette un grand'impulso dall'imperatore Massimiliano, che ordinò ai migliori artisti tedeschi quattro opere, destinate a celebrare i suoi fasti; ed alla composizione delle quali pose mano egli stesso. Sono esse *Savio Re (Deri weisse Koenig)*, il *Theuerdack*, il *Trionfo di Massimiliano*, ed i *Santi e Sante della Famiglia imperiale*. La prima contiene un gran numero di tavole disegnate da Hans Burgmair, ed incise da diversi artisti che non avevano lo stesso talento; la seconda poemo allegorico e morale composto dall'imperatore insieme con Melchiorre Pfintzing, suo segretario, è ornata di stampe, delle quali si attribuiscono i disegni ad Hans Chauflein; la terza, la più preziosa; destinata a celebrare il sovrano ed aumentarne il prestigio, è quasi interamente di mano di Hans Burgmair, che si mantenne all'altezza dell'impresa, e fece eseguire le incisioni della quarta opera. La morte di Massimiliano venne ad interrompere queste nobili fatiche, ed una quantità di complicazioni si opposero all'immediata pubblicazione di cotesti monumenti dell'arte d'incidere, per cui non uscirono alla luce che dei rari esemplari del *Trionfo di Massimiliano e dei Santi e Sante della Famiglia imperiale*. Un caso fortunatissimo fece ritrovare i legni che, grazie al cielo, il tarlo non aveva al tutto distrutti; questa scoperta fu accompagnata da un'altra; dietro ogni tavola dell'opera *i Trionfi* si trovò il nome dell'incisore; fu questa una gran ventura, poiché, grazie a questa scoperta, si sono potuti conoscere gli abili artisti che interpretarono i disegni dei maestri impiegati da Massimiliano; essi si chiamavano: Girolamo Resch, Giovanni di Bonn, Cornelio Liefrinck, Guglielmo, Liefrinck, Alessio Lindt, Josse de Negker, Vincenzo Pfarkecher, Jacopo Rupp, Giovanni Taberith, Hans Franck, Saint-German. Questi nomi autentici d'incisori tedeschi del secolo decimosesto, possono servire per riconoscere dei manogrammi sinora indecifrabili, e gettare qualche luce sulla storia tanto curiosa dell'origine dell'incisione in Germania.
Nato nella Svevia nel 1475, Hans Baldung Grun, studiò sotto Alberto Dürer, e mori a Strasburgo nel 1552. Nel libro intitolato A *Treatise on wood engraving*, Jackson racconta che lo scolaro aveva tanto rispetto pel maestro, che conservò per tutta la vita, come una preziosa reliquia, un riccio dei capelli di Dürer. Questa venerazione spicca nei disegni ch'egli fece incidere. La sua maniera s'avvicina molto a quella di Dürer, l'esagera anzi, e dà a divedere che, apparentemente almeno, quest'artista aveva una disgraziata predilezione per il brutto. Quando si lasciava andare alla propria ispirazione, egli, immaginava delle figure tarchiate delle facce contorte dei movimenti, impossibili, con un'esattezza da far strabiliare. Egli era pittore e disegnatore, ma i suoi quadri, tanto stimati dal suo maestro, che nel suo viaggio ad Anversa ne offriva uno a Gioachino Patenier, oggi non sono più ricercati, e vanno confusi nella farraggine dei dipinti anonimi che presenta la Germania alle investigazioni degli eruditi.
Hans Ulrico Vaechtlein, noto anche sotto il nome di Maestro, *dai bordoni incrociati*, o di Pilgrim, era press'apoco contemporaneo di Baldung Grun. S'ignora la data della sua nascita, ma Loedel, che consacrò a quest'incisore un'importante monografia, crede che egli fosse di Strasburgo. Artista abile ed istrutto in tutti gli accorgimenti dell'arte sua, gli si attribuì, in Germania l'invenzione dell'incisione a tinte piane; le sue stampe, ricercatissime e rarissime, si distinguono per una precisione nel disegno meno tedesca di quella della più parte de' suoi contemporanei, e per singolare abilità d'esecuzione se ne conoscono undici, non del tutto esenti dall'influenza d'Alberto Dürer, e che, lo mostrano più eccellente per destrezza di mano che per novità d'invenzione.
La lista degli incisori in legno tedeschi è lunghissima; oltre agli anonimi, ed a quelli noti soltanto per un monogramma, se ne potrebbero citare molti; ma quelli che potremmo nominare, incidevano in legno soltanto per eccezione: Jost Amman, Enrico Aldegrever, Alberto Altdorfer, Hans Sebald Beham, Virgilio Solis o Daniele Hoffper, sono più cospicui nella storia dell'arte per le loro incisioni in rame. Ne parleremo quindi più avanti per, ora terminiamo l'esame della xilografia tedesca e fermiamoci un istante a Basilea, dove visse un maestro di prim'ordine, e dove lavoravano abilissimi incisori in legno.
Urs Graf, che fioriva nel principio del secolo decimosesto a Basilea, vi morì nel 1530. Egli incise, con poca invenzione, e poco buon gusto, un gran numero di vignette; un po' nello stile della scuola

di Martino Schongauer, dalla quale era uscito, imitando però più i difetti del maestro che le sue migliori qualità, e non occupandosi mai di acquistare: una certa ampiezza e grandiosità. Benché egli sia fra i pochi artisti noti di Basilea, non ebbe influenza sul progresso dell'arte del suo paese che dovea incarnarsi, per cosi dire, in Giovanni Holbein il giovane.
Giusta la più accreditata tradizione, nacque Giovanni Holbein a Basilea verso il 1498. Rinomatissimo come pittore, non fu meno grande come disegnatore di vignette. Però gli furono erroneamente attribuite per molto tempo le incisioni segnate colle lettere H. L. combinate, e riconosciute poi di Hans Lutzelburger, artista che non riprodusse soltanto opere di Holbein, ma che non incise mai meglio che nel riprodurre questo maestro. L'abate Zani lo chiama «il principe degli incisori in legno ». Mariette, tanto autorevole in fatto d'incisione, dice nelle sue note manoscritte, « che non si può ammirare, troppo la delicatezza del suo lavoro, il garbo e la finitezza del suo tratto; credo, soggiunge, che i disegni di Holbein, non molto finiti, avevano proprio bisogno di sì eccellente artefice per acquistare la finitezza necessaria.» La stampa della *Danza dei Morti*, nella quale, alla base d'una colonna del letto, si vede il monogramma, H. L, è una di queste incisioni di Lutzelburger, disegnate da Holbein (1538). Così dicasi dell'*Antico e Nuovo Testamento (Icones Historiarum Veteris Testamenti*, Lione, Giov. Frelon, 1547). Dotato di ingegno docile e sapiente, egli incise in quest'opera con estrema delicatezza le composizioni di Holbein, piccolissime nelle dimensioni quanto grandiose pel carattere e pel concetto. Ve ne sono di piccine come un dado, che potrebbero essere riprodotte in vaste proporzioni, senza perder punto del loro merito; tanto le disposizioni generali ne sono ben ponderate, ed il disegno delle figure accurato e giusto. Il talento di Lutzelburger consisteva precisamente nel saper conservare, in piccolissimo spazio, quella grandiosità d'aspetto, senza perder nulla dello spirito del maestro; e nel non far nulla che non avesse la massima perfezione. Molti incisori, dei quali ora s'ignora il nome, riprodussero disegni di Holbein, ma nessuno di quelli dei quali abbiamo viste le stampe, fu pari al Lutzelburger.
Quasi sempre ne rendono i tratti pesanti, ne arrotondano i contorni, e spogliano le composizioni del maestro di quanto egli vi aveva posto di fermo e piccante.

CAPITOLO II.

INCISORI SU METALLO.

L'incisione su metallo fu probabilmente trovata contemporaneamente in Italia ed in Germania; ma la prima opera veramente artistica fu lavoro di Maso Finiguerra. Il Maestro del 1466 ed il Maestro delle banderuole. Martino Schongauer cerca l'espressione del sentimento. Suoi successori Van Mecken e Bocholt. Alberto Dürer, orefice, pittore e incisore; il padre gli trova una cattiva moglie; viaggi, fasti, dispiaceri e morte. Le sue, stampe: sue caratteristiche in arte, suoi pregi nei diversi generi d'incisione, sua influenza sull'arte italiana. Altdorfer ed i *piccoli maestri*: Bartlomeo Beham; Hans Beham, grande fra i piccoli maestri; Binck; Àldegrever. L'incisione all'acqua-forte. Decadenza. Due tedeschi grandi in Francia. Incisori contemporanei.

Se dopo la scoperta dell'abate Zani, le pretese della Germania all'invenzione dell'incisione su metallo divennero insussistenti, non si deve però privare l'arte tedesca d'ogni partecipazione all'origine di quest'arte, poiché, mentre un capo d'opera, la cui data, 1452, è certa, vedea la luce a Firenze, molte tavole, che hanno tutte la probabilità, d'essere della stessa epoca, vennero in luce sulle rive del Reno.
Fra queste innumerevoli stampe anonime tedesche, alcune, per disegno grossolano ed imperfezione d'esecuzione, possono giudicarsi molto antiche, e dar luogo all'opinione che la stampa d'incisioni su metallo, siasi trovata; simultaneamente in Italia ed in Germania. L'Italia va posta innanzi perché 1'opera di Maso Finiguerra fu la prima incisione di buon gusto e di grandissimo pregio. La

Germania però le tenne dietro assai dappresso, ed ebbe, poco dopo, un artista di gran talento, del quale disgraziatamente si ignora il nome, sostituito comunemente dal titolo di *Maestro del 1466*.
Fra gli artefici anonimi che precedettero questo maestro, Duchesne chiama *Maestro delle banderuole* 1'autore di alcune tavole grossolanamente disegnate, incise in una maniera singolare e ricercate pel loro arcaismo. Le figure delle composizioni di questo anonimo, sono coperte di tagli impercettibili, che sembrano ottenuti con uno strumento acuto, e non già col bulino tagliente.
Il metallo, tenerissimo probabilmente, dovea essere piuttosto graffiato che tagliato, e pare non fosse sottoposto alla pressione del torchio; l'inchiostro, deposto in piccolissima quantità sulla lastra, non avrebbe potuto sopportare senza inconvenienti, così almeno ci sembra, una forte pressione, e la lastra non vi avrebbe resistito. C'è del resto una prova materiale in favore dell'opinione che pretende, essersi ottenute quelle prove mediante il cilindro a mano. L'impressione della lastra non si vede, e noi abbiamo visto più d'una stampa di questo autore, abbastanza fornita di margine, per ricevere l'impressione della piastra, se questa fosse stata sottoposta al torchio.
Da ciò si può concludere che il *Maestro delle banderuole* non conosceva ancora tutti i segreti dell'arte,

Fig. 19. La Vergine e il Bambino Gesù (stampa di Alberto Dürer).

e dev'essere perciò tenuto come uno dei più antichi incisori della scuola tedesca.
L'altro anonimo, del quale esistono molte stampe colle lettere E. S. e col millesimo 1466 e 1467, è degno del nome di maestro che gli fu dato. È indubitato che in nessun paese, a quell'epoca, non si poteva trovare un'artista di tanta pratica nell'incisione, né altrettanto fecondo. Il suo bulino, netto, spiccato, tagliava il rame con sorprendente morbidezza, e benché scorretto nel disegno, riusciva spontaneo ed espressivo, e tracciava composizioni che non mancavano di novità e che spesso erano assai bene disposte. L'*Adorazione dei Re Magi* ricorda moltissimo quelle miniature del secolo

precedente tanto giustamente venute oggi in onore. IL Maestro del 1466, dava alle estremità delle sue figure molta magrezza, ed un'esiguità esagerata, ma quando lavorava un pezzo d'orificeria, una patera, per es., od un fregio d'ornamenti, si trovava nel suo elemento, e componeva opere piene di buongusto e di grazia; artista gotico per eccellenza, non cercava la bellezza da noi desiderata, e sempre espressa dagli italiani primitivi; la forma ed il grandioso nel disegno furono per lui preoccupazioni accessorie; egli non si curava che del sentimento ingenuamente manifestato e dell'espressione giusta. Per questo lato egli si avvicina a quegli artisti straordinari, guardati troppo a lungo con occhio indifferente, ai quali si devono la cattedrale di Strasburgo ed i superbi monumenti nordici medioevali. Egli comprendeva allo stesso modo la distribuzione e 1'intreccio degli ornamenti, e quando rappresentava la forma umana, vi dava la stessa impronta di semplicità naturale, che non è certo priva di maestà. Le sue teste sono troppo grosse, le mani ed i piedi troppo esili; le pieghe delle stoffe, cincischiate all'eccesso, ricordano gli scultori in legno suoi precursori: ma non bisogna scordarsi che, accanto alla fedele rappresentazione della pura realtà, rimane ancora all'arte qualche altra cosa da esprimere: un'idea, un sentimento.
Sotto questo aspetto i1 *Maestro del 1466* non merita che elogi, perché egli fu precisamente il primo artista tedesco che abbia pensato ad indirizzare il suo ingegno all'espressione del sentimento.
Martino Schongauer segue davvicino il Maestro del 1466, e potrebbesi dire il padre della scuola tedesca, per la grande influenza che vi ebbe. La sua celebrità era tale al suo tempo, che gli editori, per ingannare gli inesperti e facilitare lo spaccio di stampe altrui, vi metteano spesso sotto il suo nome. Il trionfo dei barocchi oscurò quella fama meritata, e nei secoli decimosettimo e decimottavo, negli scritti, anche d'autorevoli storici dell'arte, Schongauer fu spregiato assieme a tutta l'arte gotica, non più intesa da nessuno. L'ingiustizia di quel tempo di decadenza, fu causa che andassero perdute molte opere d'artisti che preparavano le meraviglie del secolo decimosesto, che con quelle, come di nessun conto, si perdessero anco i documenti riguardanti gli artisti stessi: e che la critica moderna, più savia e più giusta, trovasse quindi delle lacune nella storia dell'arte. Così non si conosce né il luogo né la data della nascita di Schongauer.
Alcune stampe che portano una data, permettono di fissare approssimativamente i natali di questo artista verso il 1420. La sua famiglia era d'Augusta; egli lasciò delle traccie ad Ulma; e visse a lungo in Colmar, ove condusse molte pitture e dove morì il giorno della Purificazione (1488), come ne fa fede l'atto mortuario, trovato nei registri della parrocchia di San Martino di Colmar, e pubblicato non è molto in *fac-simile.*
Il suo talento non ammette tante incertezze, e le sue stampe autentiche permettono d'apprezzarne tutto il suo merito. Egli deve certamente aver conosciute le stampe del Maestro del 1466, ed averle avute in gran conto; ma disegnatore più abile, benché in alcune stampe mostrasse della secchezza e delle sproporzioni, egli inventò ed incise delle composizioni di gran lunga superiori. *Cristo che porta la croce*, stampa giustamente celebre, che ha avuto l'onore di non esser giudicata indegna di studio da Raffaello; la *Tentazione di sant'Antonio*, che, secondo una vecchia tradizione, sarebbe stata copiata da Michelangelo, e la *Vocazione di san Paolo*, sono opere che non hanno le pari in tutta la scuola tedesca.
Né sono le sole degne di fama benché sieno le più celebri. Fra tante altre ammirabili, citerò *l'Annunciazione*, in piccole dimensioni, nella quale Schongauer seppe dare alla Vergine una fisionomia dolce e soave, che tocca quasi alla bellezza, ed alla testa dell'angelo una grazia che ha qualche rapporto colla squisitezza della scuola milanese di Leonardo. Il suo capolavoro, secondo noi, è la Fuga in Egitto, ingegnosa composizione, animata dal sentimento col quale la vergine Madre stringe al petto il divin fanciullo perseguitato da Erode, ed adorato dagli angeli; tenerezze nelle quali si mostrarono sempre eccellenti tutti gli artisti gotici, illuminati e fortificati dalla fede. Citeremo ancora la *Morte della Vergine*; le *Vergini savie e le vergini pazze*, gli *Emblemi dei quattro Evangelisti*, l'*Incoronazione della Vergine*; altrettanto pregievoli per sentimento e perfetta esecuzione, ricchezza d'invenzione, sicurezza di disegno e talento d'incisore.
Egli fece inoltre delle incisioni di genere, fra le quali una, che per analogia con quella di Luca di

Leida fu chiamata il *Furbacchiotto*, e altresì delle scene di *Contadini*; come pure incise oggetti d'oreficeria, nei quali diè corso con brio e vaghezza alla sua ricca fantasia, ed al suo raro talento nell'usare il bulino.
La vera gloria di Schongauer sta nell'aver dato alle sue opere, sempre intese con molto garbo, la bellezza e l'espressione di un sentimento nobile ed elevato, mentre attorno a lui, gli artisti contemporanei, erano assorti nella traduzione letterale del vero.
I suoi successori godono più fama che non ne meritino. Alberto Glockenton non fece altro che riprodurre le stampe del maestro, rendendo le pesanti e prive di quella grazia ed ingenuità che le fanno attraenti; e nelle poche stampe di sua invenzione, se ebbe della precisione nel disegno, si mostrò spoglio d'originalità e duro nel trattare il bulino. Israele Van Mecken, che forse fu più negoziante di stampe che artista, deve il suo nome più alla quantità che alla bontà delle sue incisioni. Alcune di quelle stampe hanno uno stile più vecchio di quello dell'esecuzione, onde non si andrebbe forse lontani dal vero, pensando non sieno altro che vecchie incisioni ritoccate nello studio di Van Mecken, che vi appose il suo nome.
Van Mecken interpretava facilmente il vero, e copiava con talento le figure che prendeva a modello; fece quindi delle stampe che non hanno un gran merito artistico, ma sono importanti per la storia delle usanze e dei costumi; questo merito rende pregievoli e ricercatissime le sue stampe più rare, fra le quali il Concerto, che prova quant'egli valesse in questo genere secondario.
Tutte le sue stampe che ebbero qualche rinomanza mentr'egli visse, furono poi copiate nel suo studio, ma senza talento, e grossolanamente.
Franz Van Bocholt fu un altro imitatore di Schongauer, ma gli rimase molto al disotto. Fra le sue stampe non merita di esser ricordata che la *Vergine in piedi colla croce*, suo capolavoro, nella quale espresse un vero dolore, e mostrò buon gusto nell'affaldare le pieghe. Citiamo anche Mair, autore di scene d'interni e di costumi, ed imitatore di Van Mecken; e Martino Zagel, che incise delle brutte figure con una gran magrezza di bulino.
Qualunque fosse il merito degli incisori a bulino fin qui menzionati; considerati nella storia dell'arte, non hanno dignità che di precursori. Il primo vero grande artista tedesco fu Alberto Dürer , che ebbe un'influenza nell'arte tedesca pari, quasi, a quella di Schongauer, e fu di lui più celebre. Il padre d'Alberto Dürer, andato a stabilirsi a Norimberga nel 1455, per esercitarvi la professione d'orefice, pensò a dare al figlio l'abitudine del lavoro, più che un'educazione che avrebbe superato i suoi mezzi. Alberto, diventato orefice, sorpassò quelli che gli insegnavano l'arte; datosi quindi alla pittura, lasciò l'officina dell'orefice per lo studio di Michele Wolgemuth, già rinomatissimo in Germania. Forse Antonio Koberger, il celebre tipografo padrino d'Alberto che pubblicava allora la *Cronaca di Norimberga* ed aveva confidata la sorveglianza del lavoro d'incisione al Wolgemuth, influì alla determinazione del figlioccio. Uscito artista dalla scuola dell'amico del suo padrino, il giovine Dürer fece un viaggio, come usavano allora tutti isuoi compatrioti, nei Paesi Bassi e nel Nord d'Italia. Non si conosce l'itinerario da lui seguito, né si potrebbe tampoco affermare che il viaggio ebbe luogo, se al principio del secolo decimosesto, non si scorgessero i segni evidenti della sua influenza sulle scuole fiamminga ed italiana.
Alberto Dürer fece ritorno a Norimberga nel 1494, chiamatovi dal padre, che in sua assenza aveva per lui chiesta ed ottenuta la mano di Agnese Frey, figlia di un meccanico di quella città. Sembra che non fosse un matrimonio molto felice, per incompatibilità di carattere; essendo la sposa altera, interessata; e poco gentile, quant'egli era affabile e generoso. Alla morte di suo padre, nel 1502, egli, assicurata la sorte di sua madre e de suoi fratelli, Hans ed Andrea, lasciò la sposa a Norimberga, ed andò a Venezia, ove ebbe la più lieta accoglienza. Appena giunto, ricevette la commissione dì far certe pitture pel *Fondaco dei Tedeschi,* e Gian Bellini, che desiderava conoscere un artista di tanto nome, andò a trovarlo per chiedergli un quadro, che gli fu pagato; circostanza che non spiacque al Dürer, il quale lagnavasi nelle sue lettere della parsimonia veneta. L'epoca del suo soggiorno in Venezia, e delle sue frequenti gite a Bologna, fu per l'artista tedesco la più felice della sua vita; giovane, festeggiato, ricolmo d'onori, solo e libero, dimenticò per qualche tempo le noie

della vita domestica.
Tornato in patria, un lavoro di lena gli fece rimpiangere Venezia ed il suo bel cielo, meno di quello che avrebbe creduto. La gloria acquistata lontano dalla patria attirava a lui gli artisti e le persone più cospicue della città, le quali ricercavano la sua amicizia; la sua casa fu frequentata dalle notabilità del paese; l'imperatore Massimiliano, grand'amatore di belle arti, veniva in persona a vederlo lavorare, mostrandogli viva simpatia, e con una lettera lo ringraziava insieme con Perkheimer amico del pittore, per la dedica della serie d'incisioni che celebra vano il suo trionfo.
Dopo un certo tempo, consacrato interamente al lavoro, Dürer ebbe nuovamente vaghezza di viaggi, e parti, colla moglie questa volta, e colla serva, pei Paesi Bassi, memore del modo lusinghiero col quale vi era stato altra volta ricevuto. Di questo viaggio, intrapreso nel 1520, egli tenne un diario, notandovi, quasi giorno per giorno, gli onori dei quali era fatto segno, le visite ricevute e restituite, le sue spese quotidiane, ed i fatti che lo interessavano.
Un giorno, era un venerdì del 1521, si sparse in Anversa la notizia, che Martino Lutero era stato imprigionato e messo a morte. All'udire questa nuova, Dürer scrisse una vera professione di fede, che pubblicò in forma di orazione, manifestando la sua grande ammirazione per l'ardito riformatore. Quest'entusiasmo dispiacque ai cattolici neerlandesi, e l'arciduchessa Margherita, che fino allora aveva fatte le migliori accoglienze all'artista, gli si mostrò fredda e circospetta, e non gli dissimulò il suo malcontento; la notizia di questa disgrazia di Corte, si propagò presto per la città, ed ebbe delle conseguenze assai spiacevoli pel pittore di Norimberga. Si cominciò ad evitarlo, e le stesse persone che avevano mostrato di ammirarlo di più, poco a poco si scostarono da lui, come se cercassero di fuggire la sua presenza. Sensibilissimo a questo cambiamento, egli si, disponeva a partire, quando Cristiano II, re di Danimarca, giunto allora in Anversa, gli ordinò. Il suo ritratto. Il pittore lo fece, sperando tornare in grazia alla Corte, ma al pranzo dato dal re danese, ed al quale assistevano l'imperatore, l'arciduchessa Margherita e la regina di Spagna, egli capi che quei sovrani affettavano di non dirigergli la parola, e di non accorgersi della sua presenza. Ciò bastò a farlo partire. Era da qualche mese tornato in patria, quando gli mori il suocero, e due anni dopo la suocera; rimasto solo colla moglie, il cui carattere erasi inasprito per quelle perdite, egli cercò nel lavoro quelle distrazioni che la famiglia non gli poteva dare; ma inutilmente: la sua volontà. superava le sue forze, ed egli dovette soccombere il 6 aprile 1528. Ebbe sfarzosi funerali; il suo amico Perkheimer gli fece 1'epitaffio, che, inciso sopra una lastra di rame, fu collocato sulla sua tomba nel camposanto di San Giovanni. Dopo d'allora, due altre iscrizioni furono sostituite alla prima, una in lingua latina, per cura di Sandrart, l'altra in versi tedeschi; tutte e due celebrano il nome del maestro, e sono l'omaggio della posterità alla gloria del più grand'artista dell'Alemagna.
Alberto Dürer deve l'immensa riputazione di cui gode ed il posto cospicuo che occupa nella storia dell'arte, alle sue numerose pitture, alle sue ricerche sullo studio delle proporzioni dei corpi umani, e per dirlo in una parola, all'insieme dei suoi svariati lavori: ciò è verissimo, ma si può aggiungere con certezza di dire il vero, che alle sue stampe, più che a tutto il resto, egli deve l'ammirazione generale.
Innamorato del vero, più che della bellezza propriamente detta, Alberto Dürer disegnava con fedeltà scrupolosa ogni sorta di oggetti, e lungi dallo sdegnare la figura umana, quando la trovava brutta o volgare, osò impiegare il suo talento meraviglioso nell'incidere una vecchia col ventre rigonfio come un pallone, colle estremità orribili, col viso schifoso, cui diede il nome di *Nemesi*, e che oggi è nota sotto quello di *Gran Fortuna*. Si può asserire che egli non avesse una giusta idea della bellezza. Egli non conosceva le opere dell'antichità pagana, ma il suo ingegno, personale in tutto, anche conoscendole, non avrebbe cavato nessun profitto da quelle opere, che erano agli antipodi delle sue tendenze e del suo temperamento; vi avrebbe anzi perduta probabilmente ogni originalità. Egli trovò nel suo sentimento un bellissimo tipo per la figura di Cristo, maschia e virile, con lunghi capelli che gli inquadrano un viso, esprimente serenità interna e patimenti: fisici. Le folte sopraciglia indicano la forza della volontà; la fronte alta; l'intelligenza; gli occhi infossati, il pensiero e il dolore. La sua Vergine, invece, è una buona madre che accarezza collo sguardo il

Bambino, e con tenerezza se lo stringe al seno; qualche volta però la fece meglio, ed allora una certa maestà d'insieme, e, in mancanza di bellezza, il gesto e lo sguardo, spirano veramente rispetto ed esprimono una gran nobiltà. La veste ampia che ricopre la santa Vergine, gli fornì il mezzo di mostrare una singolare abilità nei panneggiamenti, e la sua attitudine a trar partito da tutti i mezzi dei quali può servirsi un pittore, nel fare, una bella composizione.
Come incisore a bulino, Dürer è impareggiabile. Nessuno prima di lui aveva saputo modellare una figura e fondervi i contorni meno duramente. Servendosi di una sottilissima punta, tracciava sul rame un fitto di finissimi tratti, dando aspetto armonioso, vigoria e delicatezza alle sue incisioni. Le migliori stampe riproducono quasi sempre l'opera di qualche gran pittore, in esse il pittore, si rivela nell'interpretazione di un incisore, e l'incisore nell'opera del pittore. Le stampe invece di Aberto Dürer, pittore grandissimo, non riproducono opere d'altri artisti e non manifestano che il suo genio, senza intermediari, con uno stile ed un lavoro di bulino sempre animato, che non conosce stanchezze né rilassamenti, e che mostra un entusiasmo d'arte resistente alle pratiche lente e ragionate della punta.
La sua *Melencolia* , nella quale esprime le tristezze della scienza che, sotto la soluzione di un problema, scopre sempre un'incognita, più ardua e penosa; il *Cavallo della Morte*, che trasporta un guerriero a morire inonorato, lontano dalle battaglie, nell'oscurità di un luogo ermo e selvaggio; la *Natività*, che sembra un canto villereccio al presepio del Bambino di Betlemme; *Sant'Uberto*, che ritrae l'agreste e ruvida poesia dei boschi e delle alture deserte; e certe sue composizioni di Madonne sopra un fondo di pianticelle, di erbe e di ramoscelli, danno l'idea di un ingegno sovrano, d'un incisore che meglio d'ogni orefice è abilissimo, insuperabile nel trattare il bulino, e di un disegnatore che offre insieme la grammatica e la poesia del disegno in ogni cosa ritratta. Eccellente nei ritratti, che son tutti vivi e parlanti, nel paesaggio egli si mostrò grande, originale, vero, come in ogni altro rame dell'arte. Chi guarda le sue incisioni che ritraggono l'aspetto di una contrada campestre o selvosa, entra, come per incanto, in un paese che respira un non so che di poeticamente austero e gentile ad un tempo, e si aggira pensoso per boschi e valli, aspettando ad ogni istante che, dalle porte a saracinesca dei castelli muniti di torri e torricelle sospese agli angoli dei bastioni, escano castellani e castellane medioevali, con lungo corteggio di guerrieri e di signori.
L'influenza evidente e diffusa di Alberto Dürer sulle scuole dell'Italia settentrionale, e la sua fama sparsa in tutto il mondo artistico, provano l'eccellenza e la superiorità del suo genio; la goticità del suo stile lo rende incomprensibile ai profani ed ai dilettanti di pittura, non che a molti artisti, e sotto questo aspetto può fornire a tutti quelli che si permettono di discorrere e giudicare dell'arte, una lezione proficua. Quelli che non ne gustano le bellezze, devono dire a loro stessi: «ecco un autore altamente stimato dai migliori conoscitori, un autore che fu ammirato da Raffaello e da Michelangelo, da Tiziano e da Paolo Veronese, come da Tiepolo e dai più grandi artisti dei nostri giorni; a me non pare pregievole: io non ci vedo gran merito; per conseguenza devo confessare, che d'arte non m'intendo perfettamente; io non ho quindi il diritto di sentenziare, ma l'obbligo di studiare, o tacere.
Alberto Altdortfer visse a Ratisbona, ma subì l'influenza d'Alberto Dürer, e cercò spesso d'imitarne la maniera. Si crede che egli sia stato il primo in Alemagna ad inaugurare il lavoro delle piccole incisioni: genere che fece dare il titolo di *Piccoli Maestri* ad una categoria d'incisori di stampine, *I Piccoli Maestri* procedevano dal Dürer, ma quasi tutti recatisi in Italia, ne tornarono avendovi imparato a dare ai loro lavori una cert'aria di bellezza, press'a poco sconosciuta sino allora nei loro paesi. Però Altdortfer, benché copiasse e saccheggiasse a man salva gli incisori italiani, e singolarmente Marcantonio Raimondi, non trasse profitto alcuno dall'arte italiana.
Mediocrissimo nel disegno, privo d'impronta ed espressione, incise delle teste spesso brutte, talora grottesche, ed il suo bulino, condotto sovente con molta abilità, non ha pregio veramente che nei lavori d'oreficieria, e nel trattare gli ornamenti. I *Piccoli Maestri* erano, del resto, tutti orefici, e vanno principalmente considerati come tali, nelle opere che non eccedono le dimensioni ordinarie, degli oggetti d'oreficieria. Bartolomeo Beham; tra i più abili, si attenne a quelle dimensioni,

incidendo con finetezza straordinarta *la Vergine che allatta il Bambino, Cleopatra, dei Fanciulli coricati accanto ad una testa di morto*, ed altre ventiquattro tavole, nelle quali la diligente condotta e la purezza del taglio compensa degli scarti dal buon gusto, assai spiacevole in un artista di talento. I suoi due ritratti di Carlo Quinto e di Ferdinando I, designati dal vero ed incisi nel 1531, sono fra le cose migliori da lui condotte, e degni di stare a paro colle migliori produzioni della scuola tedesca. Il suo nipote e scolaro, Hans Sebald Beham, fu di lui più fecondo; il raro talento di cui diè prova, principalmente nelle composizioni di combattimenti, zuffe assalti di città, ed in generale in tutte le composizioni nelle quali entrano guerrieri in azione; il carattere elevato, la verità, l'energia delle sue invenzioni, lo mostrano degno di maggior fama di quella che egli gode; veramente troppo, ristretta per un ingegno tanto originale, mentre, la grandissima sua facilità nell'incidere e nel dar forma alle sue invenzioni, alla quale non poté giungere che con un lavoro serio è costante, tolgono ogni credenza alle parole di Sandrart, ove afferma che Hans Sebald Beham fosse un artista scioperato, beone, e poco stimabile. Che se una volta o due egli si scostò dalla retta via, incidendo scene indecorose, vuolsi osservare che, a' suoi tempi, a simili errori non si dava egual importanza che ai di nostri.
Jacopo Binck , di Colonia, morto a Konisberga nel 1560, copiò tutti i grandi incisori, Marcantonio, Dürer, Schongauer, Hans Beham , e seppe appropriarsi la maniera di ciascuno, ma riesci un po' duro nell'imitar Beham; nei soggetti di sua invenzione non sembra più lo stesso, e casca in un tratteggio raro ed esile, insufficiente alla modellazione. Dopo un soggiorno di due anni in Italia (1529-1530), i tipi delle sue figure furono meno brutti di quelli delle figure incise dalla più parte dei suoi compatriotti. Giorgio Pencz meriterebbe posto tra i *Piccoli Maestri,* quand'anca non avesse inciso che il *Gesù tra i fanciulli*, nel quale vesti la Madonna come una tedesca del secolo decimosesto, rendendosi utile, senza pensarvi, all'isteria del costume. Cadde nello stesso anacronismo in molte figure della sua opera, ricca assai, e curiosa molto, sotto questo rispetto. Si può per altro osservare, essere stati più utili nella storia dell'arte gli anacronismi degli antichi, che la ricerca del costume fra i moderni. In alcune sue figure si scorge la traccia di riminiscenze italiane, e la prova ch'egli fosse sensibile alle bellezze di Gian Bellino, di Tiziano e di Giorgione; ma ebbe il difetto di preoccuparsi troppo delle minuzie del vero, e di cadere nel meschino, perdendo il carattere degli insiemi.
In prima fila fra i *Piccoli Maestri* va annoverato Enrico Aldegrewer, nato in Vestfalia nel 1520, morto verso il 1555, e vissuto in Norimberga quasi tutta la sua vita, sempre colle stampe del Dürer sotto gli occhi, e non senza risentirsene nello stile.
Egli trattò tutti i generi, e fu eccellente sovra tutto nel rappresentare personaggi del suo tempo. Nulla avendo da inventare, e ridotto a copiare quello che vedeva, riuscì perfettamente. La sua tendenza ad allargare le figure ed esagerare le forme, quasi scompare in queste stampe, nelle quali non si vedono più le linee delle pieghe tanto spezzate, come nelle sue incisioni di pura invenzione, Superò poi tutti i suoi emuli nell'incidere sopra foderi di coltellacci e pugnali delle figure intrecciate: all'ornato, dando prove di una fantasia ricca e di una vena spontanea, che non rivela sempre nelle sue composizioni, quando la figura è il soggetto principale.
Mentre l'incisione tedesca a bulino acquistava quella fama di che la rendea degna l'abilità colla quale era coltivata, alcuni artisti praticavano anche l'acquaforte. Alberto Dürer vi aveva dato l'esempio, senza riuscire in questo genere tanto perfetto come nelle altre sue stampe; la sua maniera non fece scuola; forse era un genere troppo spedito pei Tedeschi. Davide, Girolamo e Lamberto Hopffer, quasi, sempre imitatori insufficienti, sprovvisti di disegno e di gusto, monotoni e senza abilità nel, maneggio della punta, si stenta a capire come sieno venuti in fama. Hans Sebald Lautensack fu migliore nei ritratti a bulino, che nei ritratti e nei piccoli paesaggi all'acqua-forte, ed Agostino Hirschvogel, per quanto sia apprezzato dai dilettanti di curiosità artistiche, non potrebbe, colle sue stampe, dare una grand'idea dell'incisione tedesca all'acqua-forte; val dunque meglio non parlare di questo ramo d'arte fra i Tedeschi, limitandoci a riconoscere la loro superiorità nell'opere condotte a bulino.
Dürer non lasciò continuatori, né grandi allievi,

Fig. 20. Costumi alemanni (stampa di H. Aldegrever).

e gli artisti tedeschi alla sua morte furono attratti, come le farfalle alla luce, dallo splendore dell'arte italiana, nella quale perirono. Non rimase all'arte tedesca che il genere d'oreficeria, lo stile delle cose minute, e la buona volontà degli imitatori impotenti. Fra questi va innanzi Virgilio Solis di Norimberga (1514-1570), rigido, secco, disadorno. Jobst Amman, che incise con lui una serie di ritratti di re di Francia, e forniva di disegni molti incisori in legno, trattò 1'acqua-forte, e riuscì meschino e confuso, benché variato e imaginoso; la sua miglior stampa è un ritratto di Gaspare de Coligny, inquadrato d'ornati e di minute composizioni sulla vita di questo personaggio; egli esegui anche incisioni in legno, e la collezione xilografica di costumi , pubblicata col suo nome, gli assicura una fama durevole, più che le sue acque-forti, o le sue incisioni a bulino.
Teodoro di Bry, appartiene a questo gruppo di tardi imitatori dei *Piccoli Maestri*. Nato a Liegi nel 1528, si stabili giovane a Francoforte, dove mori nel 1598. Egli fu uno degli artisti più fecondi del decimosesto secolo, e diresse delle grandi pubblicazioni, alle quali lavorò egli stesso, facendosi aiutare anche dai suoi figli, e principalmente da Giovanni, che spesso si mostrò eguale al padre. Citiamo la sua opera i Grandi e piccoli viaggi aveva disposizione ai lavori d'oreficeria, e riuscì meglio, a nostro avviso, nei soggetti nei quali si vedono muoversi delle migliaia di figurine, ed incidendo ornati con uno stile suo proprio e con svariate invenzioni. Fu l'ultimo di quella serie d'incisori tedeschi, che considerarono l'arte soltanto nelle minuzie, e non si dettero mai pensiero né del bello né dell'ideale.
Alla fine del secolo decimosesto l'arte tedesca prese un nuovo indirizzo; divenne mestiere, e non ebbe che uno scopo, portato all'esagerazione: l'abilità e la destrezza nell'incidere il metallo. Matteo Merian, autore di un'infinità di vedute; i Kilian, incisori di ritratti; Domenico Custos, fiammingo vissuto ad Augusta; Martino Greuter, incisore d'allegorie e di stemmi; gli Haid, incisori alla maniera

nera, contano nella storia dell'incisione, più per i soggetti rappresentati nelle loro stampe, che pel modo col quale gli incisero.
Vencislao Hollar fa eccezione. In lunghi e frequenti viaggi, egli ebbe il mezzo di vedere e paragonare diverse scuole, e di farsi una maniera personale, che non ha il più piccolo rapporto con quella di Matteo Merian suo maestro. Quanto questa è secca e poco pittoresca, altrettanto quella di Hollar è armoniosa e colorita. Egli si distinse sopratutto nei ritratti, e nel riprodurre la trasparenza del vetro, la lucentezza dei metalli, il pelo degli animali, la morbidezza delle stoffe. Abbisognava però di un buon disegno, perché, lavorando co' suoi propri, non riusciva a nulla di buono.
Wendel Dieterlin, che mentre Hollar viaggiava sempre, non lasciò mai 1'Alsazia, fu abile architetto e pittore, e pubblicò una raccolta, oggi assai ricercata, di saggi d'ornato molto originali. Imaginoso e fecondo in accorgimenti , si abbandonò all'estro il più bizzarro nel creare forme inverosimili e affatto originali, e se non fossero le figure veramente inamissibili ch'egli ebbe talora l'imprudenza d'intrecciare ai suoi ornamenti, dato quel genere singolare, si potrebbe concedergli un posto onorevole fra gli architetti incisori dell'epoca del Rinascimento. La sua punta intaccava risolutamente il rame, e docilissima alla mano, versatile, ingegnosa, talora fortunata nell'osar tutto, trovava spesso degli effetti pittoreschi ed imprevisti.
Dopo gli artisti dei quali abbiamo parlato, non vi fu più vera arte in Germania. Giovanni Elia Ridinger, incisore di caccie e d'animali; C. Dietrich, imitatore impotente di Rembrandt; Cristiano Bernardo Rode, nato a Berlino (1725) e che percorse l'Europa incidendo trascuratamente, con un disegno pretensioso , delle composizioni enfatiche, vuote di concetto, mal distribuite e prive di gusto; ed Edoardo Weirotter, incisore di paesaggi inconcludenti, pittori tutti quattro e mediocri, incisori per passatempo, non fecero mai nulla di buono. Per terminare lo studio degli incisori tedeschi, bisogna passare il Reno, e cercare in Parigi quelli che vi accorsero ad imparare dai maestri francesi 1'arte perduta nella loro patria.
Giovan G(orgio Wille andò giovanissimo a Parigi, dove lavorò per vivere presso 1'editore Odieuvre; e vi acquistò rapidamente una facilità di mano, che lo fece preferire a' suoi emuli; Giacinto Rigaud, viste alcune sue stampe, ne riconobbe il grandissimo merito, e procurò al giovane artista delle relazioni e dei committenti, che gli fecero intraprendere la riproduzione di opere d'importanza, per le quali acquistò riputazione. Egli non istette guari a superare in eccellenza tutti gli artisti francesi contemporanei, e ad accrescere grandemente la sua fama, tanto che i forestieri d'importanza, che andavano a Parigi, brigavano per conoscerlo, e tutti rendevano omaggio al suo talento ed al suo buon gusto in arte,perché aveva fatto collezione di quadri ed oggetti d'arte. Fra le sue più celebri incisioni, alcune riproducono dei quadri della sua collezione. Le sue migliori stampe, si distinguono per la vivacità, e per, la purezza del taglio. Non si può incidere più abilmente, e nessuno seppe variar meglio il lavoro, a seconda dell'oggetto rappresentato e del posto che, occupa. La maniera di Wille dà però alle stampe un aspetto metallico, e col fascino di certi particolari, distoglie 1'occhio dall'osservazione dell'insieme, sagrificando i pregi del modello a quelli dell'incisore, ed alla sua fama; ma per tal modo non manca egli allo scopo? l'eccellenza dell'incisore non è essa forse maggiore quanto più riesce ad eclissare, per così dire, la propria, nell'individualità dell'autore che egli traduce?
Giorgio Federico Schmidt, amico intimo e compatriotta di Wille, andò anch'esso giovanissimo a Parigi, e vi esordi allo stesso modo, trovando in Nicola Lancret la protezione che Wille aveva trovata in Rigaud. Posto in relazione con Larmessin, Schmidt preparò i rami di questo incisore, impiegando i rari momenti di libertà lasciatigli dal principale, ad incidere per l'editore Odieuvre dei ritrattini, che se non gli davano fama, gli procuravano però discreti guadagni. Ma siccome .a lavorare per gli altri presto si stanca ogni buon artista; egli pensò a stabilirsi da sé, e vi riuscì. Anche in quest'occasione Rigaud diè prova d'oculatezza; non temendo di affidare al giovine artista, dal quale non aveva visto che qualche incisione, la riproduzione del ritratto del conte d'Évreux ch'egli aveva appena terminato. Il risultato fu dei migliori; sicuro ormai dell'ingegno di Schmidt, Rigaud gli diè subito da incidere il ritratto del cardinale Saint-Albln, arcivescovo di Cambrai, e l'incontro

che ebbe questa stampa, stabilì definitamente la fama dell'incisore. Da quell'epoca (1742), Schmidt non cessò di pubblicare ogni anno un certo numero di stampe, che provano il suo sapere e la sua assiduità al lavoro. La sua maniera ha qualche rassomiglianza con quella di Wille. Ordinariamente non si servi va che del bulino; aveva facilità di incidere e dava alle sue incisioni le attrattive dei dipinti, rendendo assai bene l'effetto del colorito. La troppa abilità lo tradì però qualche volta, trascinandolo a non tener conto, quanto dovea, della pittura che traduceva. Fu meno valente all'acqua-forte, e benché alcuni suoi ritratti di tal genere, sieno ricercatissimi fra i collettori, siamo poco disposti a condividere questo entusiasmo. L'acqua-forte richiede una gran libertà d'esecuzione, e questa non è la qualità che più spicchi nelle stampe dello Schmidt; si direbbe invece che nel servirsi della punta, egli si affaticasse in una gara impossibile col bulino.
Wille e Schmidt ebbero sull'arte francese, alla quale erano venuti ad ispirarsi, una grande influenza, acquistandosi, l'uno e l'altro, una riputazione che ecclissò quella di tutti i loro competitori.
Bervic, scolaro ligio di Ville, scrupoloso seguace delle sue discipline, trasmise ai propri scolari intatta la dottrina del maestro, e questi allievi di Bervic rappresentano l'incisione contemporanea in Francia. L'influenza di Wille non poteva dunque esser maggiore.
Dopo i due maestri espatriati, 1'Alemagna contemporanea può vantare parecchi artisti che sembra siensi presi a cuore l'impegno di rialzare l'incisione nella loro patria. Cristiano Federico Muller , colla sua stampa tratta dalla *Madonna di san Sisto*, si acquistò una fama meritata, e Giuseppe Kel1er, interpretando la *Disputa del SS. Sacramento*, per citare una delle sue stampe eccellenti, provò che le composizioni d'ordine elevatissimo non lo spaventavano punto, e che sapeva comprenderle e tradurne

Fig. 21. Signora di Basilea (stampa di W. Hollar).

la maestà, come Giacomo Felsing, in un campo meno grandioso, provò l'abilità da lui acquistata studiando i maestri che l'avevano preceduto, ed assimilandosene la maniera.

PARTE V.

SCUOLA INGLESE

CAPITOLO UNICO.

La pittura e l'incisione in Inghilterra. Influenza dell'arte inglese. nelle scuole Francesi. Tubalcain inventore dell'incisione. Payne e Faithorne. Strange, Woollett e Vivarès. Guglielmo Wynne, Vertue e Raimbach. Incisioni all'acquaforte. Il principe Roberto e l'invenzione della *maniera nera*. Sviluppo di questo genere d'incisioni in Inghilterra. Scuola degli Umoristi: Hogarth, Gillray e Cruikshank.

L'Inghilterra ha una scuola di pittura ed una scuola d'incisione propria, checchè ne dicano alcuni. cui forse dispiace. Queste scuola si sono costituite, è vero, assai tardi, ma datano ora almeno da un secolo, e sì breve spazio di tempo bastò a porle a livello colle scuole vicine. Per tal modo l'Inghilterra ha mostrato non essere state perdute per lei le lezioni che, dal secolo decimosesto sino alla fine del decimottavo, volle prendere dagli stranieri, chiamando successivamente Holbein, Van Dyck, Largillière ed altri meno celebri, e meno degni di esserlo.
La scuola inglese, pochi l'hanno osservato anche fra quelli che lo sanno benissimo, ha esercitata un'influenza vera sulla scuola francese, comunicandole il romanticismo in pittura, che alle discipline di David, sostituì altre discipline, seguite ancora da artisti esimi della scuola di Francia.
Restringendoci però a discorrere dell'incisione, notiamo che gli Inglesi accolsero da principio freddamente quest'arte, benché se ne valessero prontamente; e ciò vuolsi attribuire alla rigidezza dei loro principii religiosi, che escludono le immagini non solo dar templi, ma anche dai libri di devozione, primi asili dell'incisione in legno in Italia, in Alemagna e nei Paesi Bassi.
Cosa singolare! il primo libro pubblicato dal più antico stampatore inglese, Guglielmo Caxton, è in francese, ed è altresì il primo libro che si sia stampato in quella lingua. Tratta dell'assedio di Troia, ed è opera d'un certo Raoul Le Fèvre, cappellano del duca Filippo di Borgogna: porta la data *mil cccc lxiiii.*
Disgraziatamente anche in Inghilterra, come in ogni altro paese, l'incisione manca alla sua origine di una impronta propria. Caxton ornava di rado con incisioni le sue edizioni, e quando sfoggiava tanto lusso, non aveva a sua disposizione che di intagliatori volgari e poco abili, d'immagini; nessuna quindi delle stampe pubblicate da lui ha vero valore in arte. La seconda edizione, che manca di data, del primo libro stampato in Inghilterra nel 1474 *(The Game and Pìaue of the chesses),* contiene alcune figure rappresentanti un giuocatore di scacchi, un re, dei cavalieri, un pazzo, ecc., ma non hanno niente che, possa far sospettare la provenienza loro, né la nazionalità, e senza il testo sarebbe impossibile, dire dove sono state stampate. Casi dicasi di un altro libro, meno raro, intitolato *Lo specchia del tempo* (Thymage or Mirrour of the Worlde 1481). Un'edizione delle Favole d'Esopo (1484) dello stesso Caxton, con'tiene delle stampe prese da edizioni anteriori, latine e francesi, ciò che proverebbe l'inferiorità dell'incisione inglese rispetto alla francese, se si potesse stabilire una gradazione fra opere, che, tutto considerato, sono egualmente nulle, ed hanno valore soltanto in archeologia.
Non avendo creduto decoroso rimanere estranei alla gara per la priorità nell'uso dell'incisione, gli inglesi, in mancanza di titoli, abbracciando un partito abbastanza ridicolo, negativo per tutte le altre nazioni emule, e hanno trovato che secondo un versetto della Genesi, Tubalcain sarebbe l'inventore

dell'incisione.
In Inghilterra l'incisione è assai recente. Jobn Payne, nato a Londra nel 1606 e morto nella stessa città nel 1648, fu il primo, incisore inglese; egli non fu veramente capo-scuola, ma le sue stampe, incise unicamente col bulino, mostrano un'abilità non posseduta da nessun altro incisore inglese prima di lui. Scolaro del fiammingo Simone de Passe, che visse molto tempo in Inghilterra, John Payne intagliò, un po' seccamente, delle vignette, degli ornati e dei ritratti, distinguendosi in quest'ultimo genere, come tutti gli artisti inglesi, che in nulla riescon tanto quanto nel riprodurre la fisionomia umana. All'istessa epoca circa, nacque e visse Guglielmo Faithorne (1620 circa, 1691), che portò 1'incisione inglese a bulino a gran perfezione. La sua vita è abbastanza interessante. Scolaro di Peack che era pittore e libraio; fu come lui, partigiano di Carlo I; prigioniero alla caduta di questo re, e rinchiuso a Aldersgate, impiegò le ore di cattività ad incidere; fece in prigione il ritratto del duca di Buckingham; fu rimesso in libertà, in grazia della riputazione acquistata colle sue prime opere; rifiutò uscendo di carcere di prestar giuramento a Cromwell; fu bandito; si rifugiò in Francia, dove continuò i suoi studi, presso Filippo de Champagne prima, poi sotto Roberto Nanteuil, le cui lezioni gli furono molto utili; salito in fama, quando gli avvenimenti dell'Inghilterra gli permisero il ritorno, rimpatriò (1650), e pel suo talento fu ben ricevuto da' suoi compatrioti. Egli disegnò ritratti a tre lapis, come il suo amico e maestro Nanteuil, e subito piacque. Fortunamente, non cessò per questo di praticare il bulino, mostrandosi, come nei disegni, eccellente nei ritratti, e palesando un raro merito nell'incisione, nella quale seppe sempre esprimere mirabilmente la vita d'una fisionomia, facendo spiccare il lato più caratteristico del volto. Formatosi alle lezioni di Nanteuil, ne segui i precetti, e qualche volta lo pareggiò. Imitandolo senza cadere nel plagio, e conservando la propria originalità, lo superò nel dar 1'effetto del colorito alle sue stampe tratte da Van Dyck, o da opere d'artisti che si risentono dell'influenza esercitata nella scuola dallo scolaro di Rubens. I ritratti di R. Bayfeild, di Guglielmo Paston, di Guglielmo Sanderson e d'altri, sono le opere che danno la miglior idea del suo talento, e giustificano la sua fama. Nelle composizioni fu meno abile, e la sua *Sacra Famiglia*, tratta da Simone Vouet, come la *Madonna che accarezza il Bambino,* tolta da Lorenzo de la Hyre; sono stampe prive di valore, che ricordano quelle di Couvay e di Mellan, senza però averne le buone qualità.
Molti cercarono tosto d'imitarlo, ma nessuno ebbe talento sufficiente, né originalità per meritarsi un posto a parte nella storia dell'incisione, e furono tutti tanto mediocri, che gli Inglesi di quel tempo si diressero sempre ad artisti francesi, quando vollero far incidere opere di Raffaello, di Van Dyck, di Rubens, esistenti in Inghilterra. L'arte inglese senti allora il bisogno di ritemprarsi altrove.
Roberto Strange, di Londra (1723-1795), passò giovanissimo la Manica, ed andò a studiare a Parigi, sotto Filippo Lebas. Egli superò presto il maestro, e lo lasciò per recarsi in Italia, dove lavorò con ardore per cinque anni, studiando le grandi opere di Raffaello, di Tiziano, del Correggio, nonché i quadri di Guido Reni e di Carlo Maratta; tornò quindi a Londra, quando credette di non aver più nulla da imparare. Disgraziatamente, nell'acquistare una gran facilità nel maneggio del bulino, incidendo il rame, aveva trascurato il disegno; pochi incisori si mostrarono più abili di lui nell'esecuzione: il suo lavoro di bulino è gradevole e colorito, i tratti sono variati, seguono le forme, sfumano i contorni, s'incrociano senza monotonia; e senza confusione, senza stanchezza, né rilasciamenti; ma accanto a tanta eccellenza tecnica, non è dato riconoscere che altrettanta povertà di disegno. Egli fu un traduttore facile e superficiale.
Guglielmo Woollett, scolaro di Jonn Tinney, incise qualche stampa di figura, ed anche delle complicate composizioni , come *la Battaglia de la Hogue*, e la *Morte del generate Wolf*, ma non mostrò tutto il suo ingegno che nel paesaggio, riproducendo i dipinti di Claudio Lorenese, di Wilson o di Pillement. Prima di lui, nessun incisore aveva ottenuto, col solo bulino, degli effetti tanto variati, né messi meglio a posto i piani successivi di un quadro, con maggior verità. Le lontananze illuminate dagli ultimi raggi del tramonto, sono disegnate con precisione, figurano bene, e si vedono distintamente, senza confusione, rimanendo al lor posto, mentre gli alberi ed il terreno sul davanti, incisi con grosso bulino, e tagli profondi, larghi e discosti, son condotti col massimo vigore e dando

più vaghezza ai fondi. Woollett trasse le sue migliori stampe dai quadri di Claudio Lorena, tanto ricercati dagli Inglesi. La classica maestà delle linee, gli orizzonti lontani e grandiosi, la bellezza dei siti dipinti dal Lorenese, sedussero l'incisore, che seppe trasportare sul rame i paesi del pittore. Dopo le stupende acque-forti incise da Claudio stesso, questo paesista non brillò mai tanto, come nelle incisioni dell'artista inglese.
Francesco Vivarès, francese meridionale, imparò l'arte in Inghilterra, dove passò gran parte della sua vita, e si applicò anch'esso con predilezione alla traduzione dei paesaggi dei migliori maestri, quali Claudio Gellée, Gaspare Poussin e Patel. Il suo morbido bulino conveniva mirabilmente a quelle nobili composizioni, e riusciva con sorprendente precisione a tradurre gli effetti luminosi.
Guglielmo Wynne Ryland, di Londra (n. 1732), imparò ad incidere da Ravenet, artista francese stabilito in Inghilterra; andò poi in Francia nello studio di Boucher, e condusse all'acqua forte, non senza ingegno, due paesaggi di questo pittore; segui per qualche tempo i consigli di Lebas, poi tornò in patria dopo cinque anni. Ivi si fece a praticare una nuova maniera d'incisione, portatavi da Francesco Bartolozzi italiano, vale a dire l'incisione *al modo di lapis,* della cui invenzione parleremo a suo tempo. Egli non aveva abbastanza talento per valersi di questa nuova maniera, ed aveva troppa predilezione per le effeminate gentilezze delle composizioni di Angelica Kauffman, Fu accusato però di sufficiente abilità per falsificare delle carte; posto sotto processo; giudicato e condannato, scomparve, e non si seppe più nulla di lui.
Citando ancora Giorgio Vertue ed Abramo Raimbach, avremo nominati tutti gli incisori inglesi a bulino di qualche merito. Il primo riuscì principalmente nelle riproduzioni dei quadri di Kneller; intagliò con una regolarità che va sino alla monotonia, ma ebbe voga nell'aristocrazia inglese, pel suo talento nell'incidere ritratti di Lord e di Ladies. Raccolse pel principe di Galles, una collezione di stampe, che servirono ad Orazio Walpole per la sua pubblicazione degli *Anecdotes or painting* (1762), nella quale questo personaggio d'alta sfera pe' suoi scritti e per le sue funzioni, appose graziosamente il suo nome sotto quello di Giorgio Vertue, aggiungendo al libro una notizia abbastanza diffusa sulla vita di questo incisore inglese, e lodandolo Come si meritava. Il secondo, Abramo Raimbach, chiude l'elenco dei bulinisti inglesi; egli pare fatto apposta per incidere le opere di Wilkie, così bene e con tanta finitezza ed abilità ne tradusse le graziose composizioni della *Mosca Cieca*, del *Pagatore dell'entrate*, e dei *Politici del Villaggio*, Le dimensioni notevoli di queste incisioni, non valgono a levarle dalla categoria dell'arte *di genere*; preparate, anzi condotte molto innanzi, all'acqua forte, 1'artista le ha rifatte per intero al bulino, e raccordo delle due maniere d'incidere, gli riuscì perfettamente; l'aria dei volti dei fanciulli, dei vecchi e dei contadini, e l'aspetto gradevole della pittura di Wilkie, si trovano tal quali nelle incisioni di Raimbach, che conservano inoltre un'armonia d'insieme, in parte già scomparsa dai dipinti. Nella storia generale dell'incisione, le opere di Raimbach lo collocano fra i primi della scuola inglese, in posto distinto nella schiera degli incisori che meglio conobbero tutti gli accorgimenti dell'arte, e che più efficacemente seppero esprimere nella fisionomia 1'effetto delle passioni.
Se la scuola del bulino ebbe pochi cultori in Inghilterra, l'incisione all'acqua-forte vi riuscì ancor meno. benché Vencislao Hollar, vissuto a lungo in quel paese, desse un grand'impulso a questa maniera d'incidere, il suo esempio, che avrebbe potuto eccitare gli artisti, non gli procurò che pochi seguaci, che si possono passare sotto silenzio. Francesco Barlow merita però d'essere citato per aver inciso delle tavole d'animali con una punta morbida e colorita, e con molto sapere. Inferiori nell'uso del bulino e della punta, gl'Inglesi riuscirono in cambio casi superiori agli altri nell'incisione a *mezza tinta*, detta anche *maniera nera*, che questa dicesi comunemente anche *maniera inglese*. Orazio Walpole, desideroso di procurare la gloria d'una qualche invenzione nell'arti grafiche al suo paese, se non inventò, si compiacque nel riferire, senza curarsi di cercare se era vera, una storiella che dev'essere immaginata di pianta, e secondo la quale il principe Roberto, nipote di Carlo I, ritirato a Bruxelles dopo il 1649, dotato di un *genio fecondo nelle*

Fig. 22. Ritratto di R. BayfeiId
(stampa di Guglielmo Faithorne).

esperienze, avrebbe inventato questa pratica d'incidere nell'osservare gli effetti corrosivi della rugiada sopra il fucile di una sentinella.
Disgraziatamente per la gloria del principe Roberto, Luigi Siegen, ufficiale tedesco, si era già servito di questo metodo nel 1643, per incidere un ritratto di Amelia Elisabetta, landgravia di Assia Cassel, ed un certo Francesco Aspruck aveva impiegato fino dal 1601 dei metodi che s'avvicinano molto alla maniera nera; *«novo hoc in oere typi genere,»* per una serie di tredici tavole di *Cristo* e degli *Apostoli,* e per una *Venere ed Amore*, che portano la data istessa.
Si incide alla *maniera nera* producendo sulla lastra, con, un mezzo meccanico, una quantità di asperità sottilissime e fitte, le quali fanno l'effetto di una tinta; disegnata l'immagine che si vuol avere sulla lastra, si raschiano più o meno le parti dell'immagine, a seconda che devono essere più o meno illuminata, come si mette più o men bianco lumeggiando un disegno in carta tinta. Il lavoro dell'incisore è qui l'opposto di quello a bulino, all'acqua-forte od in legno, perché invece di lavorare i segni che devono apparire, disegna quelli che devono sparire.
Il lavoro nelle stampe alla maniera nera, se non è eseguito dall'artista con grande accuratezza, dà facilmente d'egli effetti o flosci, o duri, e per la sottigliezza delle asperità segnate meccanicamente, si logora dopo qualche centinaio di prove, e si perde affatto.
Il principe Roberto, che coltivava il disegno e si dilettava d'incidere, apprese da altri il metodo dette anche a *mezza tinta;* tornato in Inghilterra, lo fece conoscere, ed il nuovo sistema, mezzo artistico e mezzo industriale, parve fosse il più consentaneo al genio inglese, poiché vi attecchì rapidamente, e vi ebbe un inaspettato sviluppo.

Le opere di Giosuè Reynolds, di Gainsborough e di sir Tommaso Lawrence, quasi sempre dipinte con morbidezza, con aspetto gradevole e disegno incerto, si prestavano singolarmente all'incisione in *mezza tinta,* che ammette un'interpretazione vaga nei contorni, e fusa nella modellazione. Adattata pure assai alla riproduzione dei ritratti dipinti da Van Dyck in Inghilterra, questa maniera, come abbiam detto, trovò subito dei cultori in quel paese, più numerosi che in qualunque altro, e questi si mostrarono più abili di tutti nel nuovo genere da essi adottato. Chi diresse questa nuova scuola? chi vi ebbe il primo posto, e qual fu l'influenza da lui esercitata sugli altri'? La risposta non è facile, ed i meglio istrutti restano indecisi.
Riccardo Earlom, che forse è il più noto di questa schiera d'incisori, non si limitò ai ritratti, come la più parte de suoi compatriotti, e deve senza dubbio la sua fama alla; varietà de' suoi lavori. Egli incise dei mazzi di fiori e delle frutta, da Van Huysum, stampe giustamente rinomate; e *Betsabea che conduce Abisag a Davide*; tenuta come il capolavoro dell'incisione a mezza tinta. Ma in quella stampa non riconosciamo le qualità di un caposcuola, ed in coscienza non siamo discosti dall'ammettere, che molte altre incisioni inglesi dell'istesso genere, valgono quanto quelle di Earlom, massime nelle riproduzioni dai ritratti. Gli Inglesi furono sempre più abili nei ritratti che nelle composizioni; tra loro, i pittori che nel comporre, non fosse che per caso, miravano allo stile elevato, si annoverano facilmente, mentre i ritrattisti sono in gran numero, anche non tenendo conto che degli artisti di talento. Sir Giosuè Reynold, il più abile di tutti, forni agli incisori degli eccellenti modelli, e gli incisori ne approfittarono tanto, che chi vuol conoscere le opere di quel pittore, le trova tutte riprodotte nelle stampe, e mentre impara a conoscere tutti gli incisori inglesi a mezza tinta, non sa spesso a quale, dare la preferenza. J. R. Smith, nei ritratti di Giovanni Grewe e di lady Carolina Montagu, mostrò d'avere tanto talento quanto V. Green in quelli del duca di Bedfort, di W. Chambers o di lady Carolina Howard; come Mac Ardell, J. Watts, J. Wardf, J. Faber, J. e Tommaso Watson, E. Fisher, John Dixon, W. Dickinson, G. Clint, C. H. Hodges, C. Turner, John Murphy, C. Corbutt, S. Paul, J. Grozer, John Jones, J. Spilsbury, R. Dunkarton, mostrano eguale abilità nei ritratti da essi incisi e che per brevità ci asteniamo di citare. Pare che Reynolds stesso dirigesse gli incisori che attendevano alla riproduzione de' suoi lavori, tanto la traduzione ne è esatta, e conforme alla maniera del pittore, del quale danno persino il tocco del pennello; si rassomigliano tutti però; tutti sono egualmente eccellenti, e tutti, con esito eguale, si studiano di riprodurre l'effetto dell'intonazione delicata dei dipinti. Essi, per ottenere più armonia, e meno durezza nei passaggi delle tinte, usarono qualche volta l'inchiostro bistreo, migliore del nero sotto questo rapporto.
J. Smith fu assiduo nel tradurre le opere di Goffredo Kneller, pittore tedesco di nascita e d'educazione, ma inglese nello stile, benché giungesse in Inghilterra già formato allo stile di Rembrandt. Fra i ritratti di Kneller, riprodotti dallo Smith , citiamo quello dell'incisore stesso, e quelli di Guglielmo III re d'Inghilterra, del pittore Van de Velde, della contessa Salisbury, e di Giovanni duca di Marlborough, che riproducono esattamente la maniera compassata del maestro, ma sono un po' pesanti, e talora privi d'armonia.
Tommaso Gainsborough grazioso pittore, giustamente apprezzato, non fu fortunato nelle riproduzioni colle stampe, benché la maniera a mezza tinta fosse adattatissima all'intonazione bionda delle sue pitture. l ritratti del principe di Galles, di Riccardo Warren, del conte Derby, di Enrico duca di Buccleugh, incisi da Smith, Jones e Dixon, non fanno soltanto vedere il talento degli incisori, ma anche il partito che si poteva cavare, coll'incisione a mezza tinta, da quelle pitture fresche e festose, che danno un'idea così precisa e squisita dell' aristocrazia inglese; disgraziatamente, sono pochi i dipinti di Gainsborough riprodotti dall'incisione, e quel graziosissimo suo *Fanciullo azzurro*, che ebbe tanto e si meritato incontro all'Esposizione di Londra del1862, non fu inciso al suo tempo. Più fortunato, sir Tommaso Lawrence, se non trovò neppur esso degli artisti che si dedicassero a riprodurre le sue opere, ne trovò, uno, Samuele Cousins che seppe trarre da una sua opera un vero capolavoro: il ritratto di Pio VII, che è forse la migliore stampa a mezza tinta dei tempi nostri. Istruttissimo nelle pratiche dell'arte, l'incisore conservò tutta

la nobiltà e la vita data dal pittore al dipinto, distribuì con finissimo criterio i lumi, e disegnò la testa dar pontefice con un sapere, sconosciuto alla massima parte degli incisori inglesi.
L'Inghilterra ebbe una famosa scuola, umoristica: forse non varrebbe la spesa di parlarne in un libro d'arte, poiché per le sue tendenze, politiche, letterarie, e moralista, può interessare più gli storici ed i letterati, che gli artisti, i quali non possono trovarvi che dei pregi, affatto secondari.
Il capo scuola di questo genere fu Guglielmo Hogarth. Nato povero, cominciò a guadagnarsi da vivere incidendo annunci mortuari, bottoni, sigilli e recapiti di negozianti; egli era osservatore per natura, ed impiegava le ore di libertà a disegnare ogni sorta d'oggetti, cogliendo il lato pittoresco delle cose; lo spettacolo delle ristrettezze della sua famiglia, e dei disinganni letterari di suo padre, che, malgrado il molto suo talento ed una solida istruzione, e ad onta di sforzi continui e di un ostinato lavoro non era riuscito a miglior carriera di quella di proto di stamperia, forse anche l'indole stessa del giovine incisore, lo portarono a diriger l'acume della sua mente alle cose più spiacevoli della vita: quotidiana. La vista di una rissa di taverna gli suggeri una prima stampa, e le furie della sua padrona di casa , diventata una megera al sentire che egli non poteva pagarle la pigione, gliene suggerì un'altra. 'Quei suoi due primi lavori; benchè diventati subito famosi, non lo tolsero dalla bottega dell'incisore di bottoni e di biglietti mortuari; dovette farne dell'altro, e non poté emanciparsi dalla sua umile posizione, che poco a poco.
L'ideale di Hogarth non rifletteva la bellezza delle forme e dei tipi, o l'eleganza dei contorni, o la semplicità o la nobiltà delle movenze e delle attitudini, ma l'espressione vera, cruda, talora dura, delle passioni spinta sino alle contorsioni, ma sempre energica ed insinuante.
Fielding diceva del suo amico Hogarth: « Le figure degli altri pittori respirano, quelle di Hogarth pensano.» Egli dicea giusto, perché Hogarth è più filosofo che artista; i suoi quadri, spesso opachi e disarmonici, sono certamente ben composti, e certe sue figure sono di bell'invenzione; ma il pensiero predomina in tutto, ed il soggetto solo ci occupa, a spese del disegno e dell'esecuzione. I quadri della *Vita della cortigiana* (The Harlot' s Progress), della *Vita del libertino* (The Rake Progress), e del *Matrimonio alla moda*, sono interessanti principalmente come atti di una commedia morale, nella quale l'autore non teme di rappresentare le scene meno conformi alla bellezza, per giungere alla morale della catastrofe. L'espressione artistica, subordinata a quest'espressione morale, è quasi nulla, e non si svolge che nel modo di trattare gli accessorii. Nello studio di Hogarth, la Filosofia e la Morale, la Satira e la Letteratura erano le padrone, l'arte la serva, destinata a non aprir mai bocca, ed a contentarsi di pulire la stanza e far giù la polvere dai mobili; non è quindi da far le meraviglie se Hogarth desta 1'entusiasmo dei letterati e lascia freddi gli artisti.
Egli incise da sé le sue composizioni, che per conseguenza hanno tutta l'impronta dell'originalità, preparandole all'acqua-forte, e terminandole abilmente a bulino; destrissimo nell'una e nell'altra pratica egli diede alle sue stampe l'armonia, che manca quasi sempre ne' suoi quadri.
I suoi imitatori gli furono inferiori di tanto, quanto la farsa o la burattinata volgare e disadorna, è inferiore alla commedia, e caddero tutti nella caricatura.
James Gillray, il più celebre, nato a Londra nel 1757, incominciò esso pure lavorando in un'officina d'incisore industriale, dalla quale fuggi per unirsi ad una compagnia di commedianti; punto fortunato in questa carriera, tornò alla casa paterna, frequentò

Fig . 23. Enrico II a cavallo (stampa di Goffredo Tory, estratta dall' « Entrata di Enrico II a Parigi nel 1549 »).

l'Accademia di belle arti e, dicesi, lo studio di W. Ryland, e nel 1779 incominciò la sua carriera di caricaturista, segnando col marchio del ridicolo ogni avvenimento importante, come ogni persona in evidenza. Pitt e Napoleone I, e la storia politica de' suoi tempi, gli fornirono ampia materia da far ridere i suoi compatriotti.
Tommaso Rowlandson di Londra,nato nel 1756, gettò invece il ridicolo sui costumi, servendosi della punta, del lapis, e della penna, fu fu argutissimo e brioso sempre, sopratutto nel *Dottore Sintassi*, storia d'avventure toccate ad un viaggiatore perseguitato dalla sorte avversa. Rowlandson era giuocatore, e menò una vita alternata dalle dissipazioni del giuoco, dal pentimento e dal lavoro, e morì indigente nel 1827. Il lato comico o grottesco dei costumi e della vita privata, e qualche volta la politica, esercitarono il talento di Giorgio Cruikshank, che venne dopo, e di suo fratello Roberto, formatisi nello studio del loro padre Isacco.
Essi si possono ritenere come i capi della scuola comica ed *umoristica* che continua a far ridere gli Inglesi, nel *Punch* ed in altri fogli di caricature.

PARTE VI.

SCUOLA FRANCESE

CAPITOLO I.

INCISIONE IN LEGNO.

La Francia non può accampare pretese nella gara per l'invenzione dell'incisione in legno. Edizioni di antichi romanzi e di libri religiosi. Vérard, Vostre, ed altri editori. Impulso d'influenza italiana. *Petit Bernard* e Goffredo Tory. Decadenza dell'incisione in legno, in concorrenza coll'incisione su metallo.

Se la Francia non può pretendere all'invenzione dell'incisione, può citare delle stampe in legno del secolo decimoquinto, contemporanee alle più vecchie stampe degli altri paesi; delle carte da giuoco, che, dai loro attributi, si possono credere anteriori a qualunque altro genere di stampe in legno, e certe stampe di stile barbaro, con leggende francesi, degne di sollevare delle discussioni d'antiquaria. Ma queste cose riguardano l'archeologia ben più che l'arte. Tiriamo innanzi.
Poco importanti per la storia dell'arte in Francia son pure il *Romanzo di Fierabras* (Lione, 1480), e *Belial*, o *la consolazione dei peccatori* (1484), ed altre pubblicazioni analoghe, illustrate da stampe. I primi albori d'arte si mostrano nelle pubblicazioni di Antonio Vérard, e principalmente nel *Mare delle storie*, stampato dal Duprè nel 1491. Il taglio è ancora grossolano in queste xilografie, e gli ornati, privi di delicatezza, ricordano gli arabeschi dell'architettura francese del secolo decimoquinto; ma denotano un principio d'invenzione e quell'amore del vero, che distingue i miniatori anteriori; l'ingenuità nell'espressione, e le mosse delle figure, compensano in parte le scorrezioni del disegno e le mille imperfezioni d'un'arte bambina. Sotto questo aspetto è più prezioso ancora il *Ballo della morte*, pubblicato per cura di Vérard, la prima volta nel 1485, che ebbe voga e fu ristampato più volte dopo; tutti i personaggi chiamati successivamente dalla morte, il papa, 1'imperatore, il mercante, l'usurajo, il cavaliere, ricevono diversamente, e con espressioni diversamente caratteristiche la funebre messaggiera, e ci fanno conoscere un'intagliatore degno di figurare fra gli incisori che cominciarono a diventare artisti.
Le pubblicazioni dei messali e dei libri di devozione impiegavano molti artisti primitivi, rimasti anonimi, sotto la firma degli editori; fra questi Antonio Vérard e Simone Vostre occupavano il primo posto. I libri usciti dalle loro officine, portano le preghiere in quadrate da incisioni, che offrono dei soggetti diversi, in composizioncelle sovrapposte, spesso senza relazione col testo, e tolte, sia dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, sia dalla mitologia, come sarebbero dei centauri. Tutte queste incisioni ornamentali, come quelle più grandi al principio d'ogni capitolo, hanno lo stesso carattere, e presentano sempre i personaggi, sopra un fondo di punteggiature, che vorrebbe rappresentare i fondi d'oro. dei quadri contemporanei. Le figure hanno movenze naturali, scevre d'affettazione; la distribuzione delle parti indica un progresso, ed uno sforzo per uscire dall'infanzia; qualche volta palesano anche qualche reminiscenza d'arte tedesca o fiamminga; ma in generale si vede che sono ispirate dalla miniatura francese dell'epoca.
Dato 1'impulso, le pubblicazioni si moltiplicano. Filippo Pigouchet si associa a Simon Vostre per stampare nel 1488, un libro d'orazione all'uso romano; Thielman Kerver si serve delle stesse incisioni, o, le fa copiare per un'altra pubblicazione; Gilles Hardouin impiega molti artisti, che sembrano di scuola tedesca, e che incidono delle stampe degne d'osservazione: Eustache, Godart, Regnaulf, succedono ai primi editori; ma mancano forse a tanto sviluppo gli artisti; il mestiere subentra, snatura l'arte, mentre il bisogno di libri a buon mercato fa il resto, producendo opere che offrono appena una lontana traccia delle produzioni precedenti.
Sopravviene fortunatamente il secolo decimosesto. Gli Italiani andati in Francia; vi creano la

splendida scuola del Rinascimento; e allora gli scultori Giovanni Goujon, e Germano Pilon, gli architetti Bullant, Filiberto Delorme e Pietro Lescot; i pittori Giovanni Cousin e Clouet danno all'arte francese uno splendore elle non ebbe mai prima e gli incisori francesi, guidati da tali maestri, acquistano, nella loro più modesta sfera, un'abilità pari al quella degli incisori: degli altri paesi, intagliando il legno con leggerezza, finitezza, ed abituandosi a copiare eccellenti modelli, con fedeltà, sacrificando l'espressione della propria individualità, a quella dello stile degli artisti che essi traducono.
Il più fecondo di questi incisori francesi, che si, possono mettere nella categoria dei *piccoli maestri,* è noto sotto il nome di Bernardino (petit Bernard). Egli non firmava mai le sue stampe, e se non fosse, trovata menzione di lui in una nota d'una Bibbia del 1680 (l), si ignorerebbe ancora che egli avesse nel secolo decimosesto incisa un'infinità di tavole, nelle quali la finitezza del lavoro gareggia colla finezza del disegno, Queste piccole incisioni sono animate da mille figurine distribuite senza confusione con mosse facili, e non senza eleganza.
L'arguzia e la vivezza, caratteristiche originali dell'arte francese, si mostrano già in queste stampe. La voga delle stampe di Bernardino, diede un impulso all'incisione e gli editori di libri stampati, ornarono le loro edizioni, per distinguersi l'un dall'altro, con qualche impresa figurata, con delle iniziali, con dei rosoni dei fregi e un'incisione di chiusa per ogni capitolo; minuti lavori, nei quali spicca un raro merito, e che provano, come l'arte si intromettesse in tutto, e non avesse più bisogno di protezione officiale. Che molti artisti si occupassero in

(l) Ecco la menzione: Le figure di questo libro, sono di mano di un'abile artefice, noto a suoi tempi sotto il nome di Salomone Bernard e chiamato comunemente il *piccolo Bernard*, e sono sempre state stimate da quelli chi s'intendono di queste cose.

simili lavori, è indubitato; ma chi fossero, nessuno può dirlo, perché le loro opere non sono firmate. Le *Figure dell'Apocalisse* (Parigi, Estienne Groulleau, 1547), e *Gli Amori di Cupido e Psiche*, *madre di Voluttà* (Paris, J. de Marnef, vedova di Denis Janot, 1546) sono due operette che contengono degli esemplari, e nei più perfetti, dell'incisione in legno francese nel sedicesimo secolo, e che evidentemente sono l'opera di un solo artista; ma di questo s'ignora il nome.
La traduzione del *Sogno di Polifilo* (Paris, 1546) contiene pure delle stampe di elegantissimo stile, che riproducono, accomodate al gusto francese, le stampe dell'incisore italiano che illustrava l'edizione della stessa opera pubblicata in Venezia dagli Aldo nel, 1499.
Si è molto discusso, sul nome possibile dell'incisore francese, ma nessuna delle ipotesi emesse Ci sembra accettabile. Del resto, di tutti gl'incisori francesi in legno di quel tempo, uno solo fu oggetto di serie ricerche. Goffredo Tory, di Bourges, cui Augusto Bernard consacrò una monografia accuratissima, diresse una scuola d'incisori, e tutte le stampe uscite dal suo studio si riconoscono da una doppia croce, che ne è come il marchio di fabbrica per usare d'un termine moderno, marchio che egli apponeva anche alle incisioni lavorate da lui per intero; forse, confrontandole, si distinguerebbero per, la maggiore bontà del taglio; e difatti, non è molto difficile di riconoscere la sua mano in parecchie incisioni segnate soltanto della doppia croce. Prendendo per termine di paragone le stampe dell'*Uffizio della Madonna,* pubblicato nel 1524 da Simone de Colines, e firmate: *Geoffroy Tory*, si è certi di non ingannarsi. Il disegno degli ornati e delle figure indica un artista molto avanzato nell'arte sua; il legno intagliato con una

Fig. 24 Stampa di W. Hogarth, per il matrimonio alla moda.

certa timidezza, segue gli andamenti delle forme; una quantità di tratti interrotti accusano una certa inesperienza, e dinotano la ferma intenzione di non scostarsi dal contorno segnato sulla tavola; il gusto degli arabeschi, discorre dalle più pure sorgenti, ed ha un sapore dell'arte dell'antichità; e finalmente le figure svelte e slanciate, annunciano quella passione per l'eleganza, spinta sino all'eccesso della scuola di Fontainebleau. Con questa guida si possono senza timore attribuire a Goffredo Tory *1'Entrata di Enrico II in Parigi* nel 1549, 1'Allegoria dell'*Antica e nuova alleanza*, condotta con un disegno che ricorda la maniera di Giovanni Cousin, e *Francesco I in atto d'ascoltare Machault che gli legge la sua traduzione di Diodoro Siculo*, tutte segnate colla sola doppia croce, e degne del primo posto in qualunque collezione scelta.
Dopo Goffredo, e dopo gli anonimi che ne ricordano la maniera, l'incisione in legno tende a scomparire davanti a quella su metallo, che acquista terreno. Oliviero Codoré autore delle stampe che adornano *1'Entrata di Carlo IX in Parigi il 6 marzo 1672*, pare sia stato il primo a dare il segnale della decadenza, col suo far pesante, malgrado la precisione sua nel disegno, e la sua diligenza nell'intagliare. Dopo di lui l'incisione in legno tralignò gradatamente in mestiere, e divenne un mezzo economico per rappresentare gli avvenimenti dell'epoca, o per dare a buon mercato delle stampe sacre o mitologiche. A questo genere appartengono le incisioni di Perissim e Tortorel, che rappresentano i tristi fatti del regno di Carlo IX. La voga grandissima colla quale furono accolte, e 1'essere subito state riprodotte dall'incisione sul rame in Francia, in Olanda ed in Germania, non si deve al talento degli artisti, ma alla natura stessa dei soggetti, disegnati nella commozione del momento, e di mano in mano che si svolgevano le scene di quel terribile dramma. Giovanni Leclerc, Dionigio di Mathonière, Marino Bonnemer, Germano Hoyau, Nicola Prevost, Francesco di Gourmond, i cui nomi si leggono appiè di molte grandi stampe sacre e profane, del secolo decimosesto, furono probabilmente insieme editori ed incisori. Ma il bisogno di produrre rapidamente, non fu favorevole alle loro stampe; intagliate in modo pesante e spesso trascurato, riflettono debolmente l'eleganza francese del decimosesto secolo, benché, a traverso il lavoro affrettato, si scorga nel disegno un certo buon gusto ed una incontestabile abilità. .
Volta alle facilità del mestiere, l'incisione in legno, praticata con onore in Francia per più di un secolo, decadde. Nel secolo scorso Papillon, incisore pesante, monotono, mediocremente brioso, e storico un po' diffuso dell'incisione in legno, tentò rialzarla, mentre una schiera d'abilissimi incisori in rame trionfava nelle grandi stampe come nelle piccole vignette, e nelle fioriture dei libri delle migliori edizioni: il tentativo abortì.
Cinquant'anni più tardi: si rinnovò la prova, e riuscì questa volta al di la d'ogni speranza l'incisione

in legno rifiori in Francia ai di nostri prima che in ogni altro paese, ed oggi vi tocca la perfezione: solo l'Inghilterra può competere colla Francia in questo ramo; le altre nozioni vengono dopo, sulle sue pedate.

CAPITOLO II.

INCISIONE IN METALLO. IMITATORI.

Il metodo a punteggiature. Il primo incisore francese. Cousin, Woeiriot, Duvet, Beatrizet. Le scuole di provincia. Boillot, Sablon, Bouchier, .Biard, ecc. - Scuola di Fontainebleau, Fantuzzi, Tiry, Boyvin e Ruggieri..- Leonardo Limosino, Dumonstier, Prévost, Gli anonimi della scuola di Fontainebleau. Benemerenza degli incisori di questa scuola verso la storia dell'arte.

Nemmeno in questo genere d'Incisione, la Francia può provarsi a mettere innanzi delle pretese di priorità; l'esistenza di certe vecchie stampe, credute le più antiche incisioni in metallo, ed ottenute con un metodo detto a *punteggiatura* (criblé), non proverebbe nulla, poiché questo metodo non fu esclusivamente adoperato in Francia, né sarebbe valevole a smuovere l'opinione di quelli che han vista ed apprezzata la *Pace* di Maso Finiguerra.
Due parole sul sistema a punteggiature. Dopo aver coperta la lastra in modo uniforme di puntini bianchi sopra un fondo uniformemente nero, l'artista se gli si può dar questo nome - tracciava con una linea pesante, il contorno della figura che voleva rappresentare, e segnava, a tratteggio, l'ombre, con uno strumento che strisciava più che non intagliasse il metallo. Condotte a questo modo, sopra una materia tenera, stagno od argento, queste incisioni non hanno importanza che per gli archeologi, e per i cercatori di curiosità: l'arte non c'entra per nulla. È stato citato un nome, Bernardo Milnet, come autore d'una *Madonna col Bambino*. Il significato di quel nome è dubbio e discusso, perché gli incisori del secolo decimoquinto assai di rado firmavano le loro tavole; e del resto, nessun'incisione a punteggiatura passò quel limite dove finisce il mestiere e principia l'arte.
Né si distinguono per l'originalità le stampe dell'opera di Breydenbach, *I santi pellegrinaggi a Gerusalemme e nelle sue vicinanze* (Lion, Michel Topie de Pimont et Jaques Heremberck, 1488), nelle quali sono riprodotte in rame le incisioni in legno pubblicate due anni prima a Magonza, e che comprendono i panorami, di Venezia, Parenzo, Corfù, Modone, Candia e Rodi, ed una veduta generale della terra santa. L'incisione mostrasi in quest'opera assai poco avanzata, ma il disegno architettonico vi è studiato con cura, ed è per questo che il *Maestro del 1488* - cui si attribuiscono le incisioni, - merita d'essere citato onorevolmente in un lavoro che tratta degli incisori francesi.
Natale Garnier, che lo segue dappresso, è un incisore di poco o nessun valore, poiché venne dopo Dürer, Pencz, ed HansSebald Beham, e non seppe nemmeno copiarne le opere in
modo lodevole.
Il primo incisore su metallo del quale possa vantarsi la Francia è Giovanni Duvet, di Langres (n. 1485), formatosi sopra modelli italiani, conservando un'impronta propria. Sembra che egli avesse predilezione per il Mantegna, col quale ha qualche rapporto di stile il suo capolavoro, il *Martirio di San Sebastiano*. La serie dell'*Apocalisse*, invece, e le stampe relative agli *Amori di Enrico II*, sembrano lavorate all'infuori d'ogni influenza straniera. Le composizioni ne sono un po' confuse, ed il lavoro, troppo egualmente preciso nelle figure e negli accessorii, è monotono, trito, e confonde un po' la vista, che non può fermarsi sopra nessun oggetto, né abbracciare l'insieme.
Due lionesi; Claudio Corneille, e Giovanni de Gourmont, firmarono le loro stampe con un monogramma, composto delle iniziali del proprio nome intrecciate. Forse prima d'essere incisori erano stati orefici, e scolari di quei maestri minori dell'incisione in legno, che fiorivano nel secolo decimosesto in Lione; essi, come i loro contemporanei, si distinsero sovratutto nelle piccole composizioni, nelle quali si vedono delle loggie, delle rotonde e delle complicate vedute

architettoniche, popolate di figurine bibliche o mitologiche, disegnate con scioltezza e di vena; il taglio diligente del bulino indica l'orefice datosi all'incisione. Il secondo fu anche pittore, è al Museo del Louvre si conserva un suo quadretto della *Natività*, già esistente nel magnifico castello di Ècouen, e pregevole per le stesse qualità d'architetture ricercate, di finitezza, e diligenza.
Giovanni Cousin, buon pittore dell'epoca del Risorgimento, quello dal quale diversi storiografi moderni incominciano la storia della pittura in Francia, non isdegnò di maneggiare la punta. Dopo aver fornito i disegni agli incisori in legno per il suo *Trattato di prospettiva*; e pel suo *Libro della Pittura*, volle provarsi in un' arte nella quale la Francia trovavasi tanto indietro, rispetto alle nazioni vicine, ed incise tre piastre , cui appose intero il suo nome: *La vocazione di S. Paolo, 1'Annunciazione, e Cristo messo nel sepolcro*. Condotte con precisione e sapere, queste stampe basterebbero a dare un'idea quasi perfetta del talento di Giovanni Cousin, poiché vi si nota l'ampiezza di stile, e la sobria eleganza che caratterizzano le tendenze di questo artista; e la verità, la varietà e la nobiltà delle movenze e delle espressioni, che lo mostrano abilissimo nell'esprimere i sentimenti di un ordine elevato, e nel dare un non so che di grande alla bellezza, cose ignote ai primi incisori francesi.
L'incisione prese in Francia, nel secolo decimosesto, grand'estensione, producendo molti artisti originali, anche lasciando a parte quelli della. scuola di Fontainebleau. Pietro Woeiriot, lorenese, poco felice nelle sue composizioni, che ricordano i tritumi del Duvet, riuscì lodevolmente nei ritratti di Luigia Labbé, di Francesco di Serocourt, d'Antonio Le Pois, e nel suo, prendendo posto fra i buoni e fecondi ritrattisti francesi che si succedettero durante tutto il secolo decimosesto.
Nicola Beatrizet e Niccolò della Casa, lorenesi come Woeiriot, passarono la loro esistenza in Italia; appartengono alla scuola italiana, avvicinandosi più alla maniera dei Ghisi che a quella di qualche maestro francese, e furono michelangoleschi esagerati. Stefano Dupérac, che visse egualmente in Roma, ritrasse i luoghi pittoreschi ed i monumenti dei quali era circondato, con uno stile secco, ma con un'esattezza che lo rende molto utile agli archeologi.
Parigi allora non era quel centro assorbente della Francia, che divenne più tardi. Nel secolo decimosesto diverse province aveano una propria scuola d'incisione, ed artisti non indegni di memoria. Orléans può vantarsi d'aver dato alla storia dell'incisione Stefano Delaune, uno dei più fecondi e dei più abili incisori del Rinascimento in Francia. La sua maniera, rivela evidentemente che egli aveva cominciato coll'esser orefice; aveva una predilezione per le piccole dimensioni, dalle quali non si scostò che due o tre volte, per riprodurre delle composizioni di Giovanni Cousin, il che però non ridondò a maggior lode del suo bulino. Quando incideva cose sue, o con disegni di suo figlio, egli sapea distribuire in ristrettissimi spazi delle complicatissime composizioni, e, malgrado l'esiguità del quadro, con tale precisione, che ogni figurina stava a suo posto, ed ogni oggetto figurava perfettamente collocato. Il lavoro, del suo bulino consisteva nel tracciare i contorni generali, ottenendo poi il rilievo mediante tenuissime punteggiature, rinforzate da qualche tratto; metodo usato dagli orefici, obbligati a terminare con una cura minuziosa, e quasi puerile, le loro opere a niello. Molti ornati, degli eleganti arabeschi, dei gioielli lavorati, e due stampe, rarissime, che rappresentano lo studio d'un orefice, compiono la lista delle opere che fecero un nome all'incisore orleanese. Orléans vanta, oltre al Delaune, Giovanni Chartier e Pietro Vallet; il primo mostrò, più che altro delle buone intenzioni in una diecina di stampe allegoriche, *la Forza, l'Abbondanza, la Giustizia*, ecc.; ed il secondo, molto più abile, incise all'acquaforte, con una facilità che non esclude la maggiore esattezza, la famosa pianta di Parigi, disegnata da Francesco Quesnel. Fu anche ritrattista corretto, come si può giudicarlo dal suo stesso ritratto, e da quello del botanico Giovanni Robin, e nelle stampe del romanzo di Teagene e Cariclea provò di saper interpretare con brio i disegni degli altri.
Giuseppe Boillot nacque a Langres, e lasciò due opere incise in due maniere diverse: nel suo *Libro delle Terme* è pesante e sovracarico di cose inutili, e nel *Libro dell'arte militare* (1598), invece, si palesa scioltissimo acquafortista pittoresco insieme e corretto.
Pietro Sablon di Chartres incise all'acquaforte il proprio ritratto, avendo cura di farci sapere in

quattro versi, che aveva risolto di conservarci la sua immagine, per essersi visto di profilo, coll'aiuto di due specchi. È certo che, se non ce l'avesse scritto, nessuno si sarebbe immaginato quel motivo determinante.
A Bourges, Giovanni Bouchier, abilissimo ma poco celebre incisore di stampe, che lo manifestano artista di gran talento, condusse sei tavole, che sembrano
uscite dalla scuola di Parma, tanto vi spicca la grazia, e tanto sono piacevoli: la sua migliore incisione rappresenta *La Vergine in piedi col Bambino*; egli si distinse per la precisione del disegno e la verità dell'espressione, più che per abilità materiale, della quale pare non si preoccupasse gran fatto. Senza perderci a parlare degli artisti d'ogni provincia il poco che abbiam detto di quelli già nominati, basta a far comprenderne a che fosse giunta l'incisione in Francia nel secolo decimosesto. Parigi diede gli artisti migliori, fra i quali va citato Pietro Biard, che con uno stile pittoresco incise una serie numerosa di stampe di sua invenzione, ma riuscì meglio con disegni d'altri, e principalmente in due tavole, l'una tratta da Michelangelo, il *Prigioniero*, e l'altra da Giulio Romano: *Venere gelosa di Psiche, eccita Amore a vendicarsi dell'ingiuria ricevuta;* tutte due interpretate un po' liberamente, ma in modo da dare una buona idea del suo ingegno.
In alcune stampe, che ornano il *Ballo comico della Regina alle nozze di monsignore il duca di Joueuse e di Madamigella Vaudemont* (Paris, 1582; in 4.°), Jacopo Patin diede prova di grande abilità, e se lascia però qualche cosa a desiderare nel disegno delle figure un po' grandi, è però quasi sempre lodevole nella finitezza dell'incidere.
Dopo questi artisti, viene un gruppo d'incisori che, forse per difetto d'invenzione, si limitarono ad incidere cose d'altri. Essi, non trovando in Francia una scuola ben fondata di pittura, mentre fuori non avevano che a scegliere, cercarono i loro modelli, quali nelle Fiandre, quali in Italia. Carlo Mallery, Pietro Firens e Gian Battista Barbé, s'ispirarono, per le pratiche d'incidere, alle opere di Wierix, del quale non mancarono di seguire la maniera poco meno che meschina d'interpretare il vero. Essi riuscirono, come il loro modello, assai meglio nei ritratti che nelle, sacre immagini, tutte monotone, minuziose e trite. Filippo Thomassin, Valeriano Requart, e qualche altro francese dello stesso tempo, andarono invece in Italia, ma in luogo di istruirsi alle opere di Marcantonio, o di qualche suo buon scolaro, vi imitarono la maniera del fiammingo Cornelio Cort stabilito a Roma. strana, idea, per la quale perdettero ogni originalità, senza compenso alcuno, dando alla luce delle stampe che riproducono, con fare duro, inesatto, ed a tratti troppo larghi, delle composizioni di un gusto molto discutibile.
Fra gli incisori dei quali abbiamo parlato sin qui, vi sono delle rassomiglianze e delle dissomiglianze, ma nessun' aria d'insieme, e pare che, rimanessero tutti indifferenti alla scuola formatasi a Fontainebleau, dove Francesco I aveva chiamato d' Italia e dai Paesi-Bassi dei maestri esperimentati.
Respirando l'istessa aria, gli artisti francesi e fiamminghi che lavoravano a Fontainebleau sotto la direzione dei due italiani Rosso e Primaticcio, ed erano sottoposti alle stesse influenze, presero cogli altri italiani fatti venire dai due maestri dirigenti l'opera l'aspetto d''una vera scuola con caratteri e tendenze, pregi e difetti propri.
A quella scuola si formarono anche degli incisori; i migliori dei quali ci sia pervenuto il nome furono Antonio Fantuzzi e Guido Ruggieri, italiani che non dovrebbero figurare in questa storia dell'incisione francese; e Leonardo Tirye Renato Boyvin francesi.
Essi lavoravano direttamente sotto gli occhi di Rosso e Primaticcio, il che spiega la sorprendente fedeltà colla quale tradussero lo stile di quei maestri, la loro eleganza un pò spinta, e la grazia atticciata delle loro pitture, Il Fantuzzi, che spesso i francesi chiamano Fantose, è quello che ha più sapere; egli riuscì assai bene all'acquaforte, per la sobrietà squisita della sua maniera nel lavorare di punta. Nel Parnaso, composizione di molte figure, egli seppe con gran nettezza di lavoro spiccare gruppo da gruppo, e condurre ogni figura secondo l'importanza che deve avere rispetto alle altre; in un'altra composizione, non meno complicata, *Giove che manda Giunone, Venere e Minerva al giudizio di Paride*, ritoccò l'acquaforte con qualche tratto di bulino, dandole risalto, senza

compromettere l'omogeneità del lavoro ma nella stampa a solo bulino, delle *Grotte di Fontaineableau*, che firmò: *Ant. Fantuz. I. D. Bologna fecit an.* D.M. D. 45, si sente lo stento e la fatica nel maneggiare il ferro, la sua insufficienza a superare certe difficoltà, e si nota un fare secco, che non esiste nelle sue acqueforti.
Leonardo Tiry, il più fecondo degli incisori di Fontainebleau, fiammingo di nascita, italiano di scuola per lunga dimora in Italia, e da alcuni storici dell'arte d'incidere chiamato Leone Daven, secondo il Vasari era prima stato pittore, ed aveva lavorato col Rosso; comunque sia, le sue incisioni ora all'acquaforte, ora condotte a bulino con una facilità che fa scordare la tecnica, manifestano una vera natura d'artista, e riproducono le opere del Primaticcio o del Rosso, con una fedeltà perfetta, e nello stesso tempo con tanta spontaneità, da far credere che lavorasse d'ispirazione cose sue proprie, piuttosto che su disegni altrui. Nel paesaggio offre un misto di reminiscenze dei paesi nei quali egli visse; i monumenti ricordano il suo lungo soggiorno in Italia; i costumi la Francia, e l'aspetto generale delle stampe, eseguite a tratteggio piuttosto magro ed interrotto, ricorda il paese che Francesco Hogenberg ritrasse con meravigliosa esattezza.
Di Renato Boyvin non si sa altro, senonchè egli nacque in Anversa. Grande ammiratore della scuola di Fontainebleau, non trattò che il bulino e con una pieghevolezza rara e ottenendo bellissimi effetti. Le numerose sue stampe, tratte dalle opere di Rosso, Primaticcio e Luca Penni, provano quanto egli stimasse quei maestri, e quanto sia atto il bulino a riprodurre, al pari dell'acquaforte, le composizioni complicate, quando l'incisore sa servirsene.
L'ingegno di Boyvin spicca principalmente in una serie di composizioni del Rosso: *Storia di Giasone*, nella quale egli inquadrò ogni soggettino in modo da, mostrarsi egualmente facile nell'inventare, e nell'incidere. Guido Ruggieri andato in Francia. col Rosso e col Primaticcio, si dedicò col bulino a riprodurne le opere con eguale fedeltà e scioltezza: egli incise poche stampe, ma abbastanza bene per meritarsi la bella fama che gode.
Leonardo Limosino, famoso pe' suoi smalti, incise alcune stampe, che doveano servir di modello per le decorazioni dell'arte sua. Le sue invenzioni ed il suo fare, hanno i caratteri italiani della scuola di Fontainebleau. Quattro sue stampe, pubblicate colle sue iniziali e colla data: 1544, rappresentano dei soggetti del Testamento Nuovo; eseguite a semplice contorno, perché egli si riservava di finire le composizioni con altri mezzi a lui più consentanei, queste incisioni, ben distribuite nella composizione, disegnate con molto sapere e senz'esitazioni, hanno però qualche durezza.
Goffredo_Dumontier, appartenente ad una famiglia di pittori assai celebri in Francia, esagerò le forme predilette del Rosso, e se nelle figure slanciate, della Vergine e dei pastori che adorano il Bambino, soggetto da lui, ripetuto più volte, la luce non fosse distribuita in modo da attirare l'attenzione sulle sole figure del divino infante, quest'incisore nervoso nell'esecuzione, godrebbe poca stima.
Di Jacopo Prévost, nato a Gray, esiste un ritratto di Francesco I, pieno di carattere, ed intensamente vivo; la bocca sdentata di Francesco I è resa con tanta verità, che forse spiacque al re ed ai cortigiani, ma quelli che pregiano la verità nell'arte, saranno grati all'artista d'aver dispiaciuto alla Corte, per render esattamente la fisionomia e l'energica espressione del volto di quel sovrano.
Oltre a questi che abbiamo nominati, la scuola di Fontainebleau diede molti altri incisori, morti anonimi, e sui quali sarebbe oziosa qualunque discussione; in generale si comprendono tutti sotto la denominazione di anonimi della scuola di Fontainebleau.
Oltre al suo merito intrinseco, al quale i contemporanei non concedettero la dovuta stima, questa scuola, ritraendoci tutte le splendide decorazioni dell'arte fiorentina in Francia, ha quello di farci conoscere i prodotti del periodo del Rinascimento artistico tra i francesi, assieme a quel Giacomo Androuet du Cerceau, che nel suo libro *I più eccellenti edifizi di Francia*, colla precisione dell'architetto e col brio, dell'artista, raccolse i disegni di tutti i monumenti eretti sul suolo francese nel secolo decimosesto. Senza essi, dopo i guasti del tempo e degli uomini, non ci rimarebbero di quell'epoca che delle Vestigia irriconoscibili.

Un altro merito ebbe la scuola degli incisori di Fontainebleau, nata da un riflesso dell'arte italiana, quello cioè d'aver dato vita alla pleiade degli incisori di ritratti, i quali nel dare alla fisionomia delle persone rappresentate tutta l'importanza, sacrificando gli accessorii, e solo mirando a cogliere nei lineamenti 1'espressione della vita e del carattere personale, fondavano una scuola nazionale francese, che, come genere a parte, non ha forse riscontro nell'arte di nessun'altra nazione.
I modelli riprodotti da questi incisori sono dei veri miracoli della matita, quelli sopratutto attribuiti a Clouet, a Quesnel, a Dumonstier; condotti senza preoccupazioni di abilità, senza cura di significato personale, con una semplicità sorprendente, coprendo appena la carta, digradando le tinte con rara perfezione, nascondendo l'arte al punto da non potersi capire come sieno stati disegnati; sembrano fatti con un soffio animatore che, dopo tre secoli conserva loro tutta la freschezza e la grazia primitiva.
L'incisione non poté, a dir vero, vincere tutte le difficoltà che s'incontravano nel riprodurre quei disegni; Giovanni Rabel, Tommaso di Leu, Leonardo Gaultier, Pietro Daret, Claudio Mellan e Michele Lasne, per non citare che i più abili, furono impotenti davanti a quelle immagini parlanti della vita; essi riuscirono bensì a cogliere la rassomiglianza, e rendere lo stile del disegno, ma non seppero tradurre l'aspetto stesso degli originali.
Giovanni Rabel colse mirabilmente i caratteri delle persone ritratte, e disegnò con bulino discretamente abile e con sapere, non senza però qualche timidezza nei lineamenti dei personaggi storici da lui ritratti. Assai più abile di lui, Tommaso di Leu non poté mai superarlo, a motivo precisamente della sua destrezza nell'incidere il metallo, e per la quale riuscì pesante. Le sue incisioni hanno il merito di portare inciso il nome dell'autore del disegno, e così di concorrere a stabilire l'autenticità di molte tele discutibili o d'autori ignoti e a far conoscere degli artisti di merito che, senza di lui andrebbero dimenticati. Se egli riuscì egualmente lodevole in tutti i ritratti, dobbiamo dire però che in altre stampe riprodusse delle composizioni senza bellezza e senza grandezza, e riuscì freddo, e mediocre.
Leone Gaultier, che incise forse tante vignette quanti ritratti, fu contemporaneo ed un pò rivale di Tommaso di Leu, avendo essi, più d'una volta, fatto il ritratto della stessa persona; ma il Gaultier rimase al disotto per aspetto più duro e meno gradevole. Essi ebbero degli imitatori di poco merito in Briot, Giovanni Picard e Jaspar Isac.

Fig. 25. Testa di Gesù Cristo (stampa di Claudio Mellan).

Citiamo Jacopo Fornazeris, che forse è omonimo con Isaia Fournier, fedele riproduttore di disegni del secolo decimosesto, ed incisore di composizioni proprie assai bene concepite, e con lui citiamo anche Jacopo Granthomme e Carlo Mallery, imitatori di Wierix.
Daret, Mellan e Lasne, già citati, ritrassero, si può dire, tutti i personaggi francesi di qualche importanza del secolo decimosettimo; ma tutti e tre, ottimi disegnatori, furono però incisori poco gradevoli. Daret ebbe il bulino secco e monotono. Mellan fece un poco pompa di destrezza di mano incidendo una testa di Cristo con un sol tratto a spirale, che si diparte dalla punta del naso, e girando sempre su sé stesso, allargandosi, copre tutta la stampa, dove più e dove meno scavato, a seconda che lo richiede il chiaroscuro dell'immagine. In qualche ritratto tenne troppo discosti i tratti, perdendo alcune buone qualità del disegno.
Michele Lasne, formatosi sulle incisioni di Francesco Villamène e dei Sadeler, non giunse a scuotere la loro influenza che assai tardi, e con difficoltà, verso il 1630, - la sua prima stampa è del 1617 – adottando una certa sobrietà nell'incrociare i tratti; egli si distinse fra i ritrattisti francesi per fermezza di mano nell'adoperare il bulino, e per rara felicità nel cogliere la fisionomia, conservando al lavoro impronta propria; ma finì male, imitando il Mellan nell'allargare i tratti e nel preoccuparsi troppo di far pompa d'abilità.
Gli artisti che abbiamo citati, incisero inoltre delle composizioni rappresentanti i principali avvenimenti del loro tempo. Di stampe simili né esistono firmate coi nomi di Tommaso di Leu, di Leonardo Gaultier e di Pietro Firens. *L'Incoronazione di Luigi XIII*, *nella cattedrale di Reims, l'Incoronazione di Maria De Medici, Enrico IV che guarisce gli scrofolosi*, e molte altre stampe analoghe d'autori anonimi, sono assai abilmente incise, e mentre per la gran fedeltà loro nella rappresentazione dei fatti, hanno importanza di documenti storici, sono degne d'osservazione pel bel modo di comporre, e per lodevole condotta nel lavoro.

CAPITOLO III.

INCISIONE SU METALLO. - SCUOLA FRANCESE ORIGINALE .

Giacomo Callot; prepotenza della sua vocazione; perfeziona le pratiche dell'acquaforte; sue migliori stampe. Abramo Bosse, suo continuatore. Imitatori: Deruet, Cochin, Stefano della Bella, e Sebastiano Leclerc. Claudio Lorena: suoi pregi straordinarii. Influenza di Simone Vouet sulla incisione. Dorignye Tortebat. Perrier, Daret, Lasne, Mellan, La Hyre e Chauveau. L'incisione francese nelle città di provincia: Claudio Vignon, Ilario Pader, Nicola Chapron e Nicola Delafage. Insufficienza della scuola francese che sente il bisogno d'ispirarsi in Italia. Nicola Poussin: suoi pregi. Giovanni Pesne ne incide le opere con somma perfezione. Gherardo Audran: sue incisioni del Poussin. Claudina Stella. Influenza del Poussin sull'arte francese. Dughet, Avice, Couvais, Di Chatillon, Edelinck, ecc.
Gli incisori utili agli scrittori di storie e di romanzi.

La scuola francese che, ispirandosi all'italiana od alla fiamminga, mancò fin qui d'iniziativa, entrò in una nuova fase col regno di Luigi XIII, costituendosi definitivamente con una fisionomia propria, e primeggiando sulle scuole delle altre nazioni. Mentre sino allora si era rivolta agli stranieri, li vide a sua volta accorrere a lei, per farsi più perfetti nell'arte d'incidere e per acquistarvi una fondata riputazione; formò ella stessa degli artisti di gran merito, consacrò la fama di ingegni preclari, e incominciò ad esercitare quell'influenza nelle arti belle che non ha ancor cessato di irradiare sulle vicine nazioni.
Giacomo Callot, è un lorenese che si è fatto nella storia dell'arte un posto a sé, pel suo brio francese e per la sua maniera originale.
La sua biografia non manca di curiosità; eccone
uno schizzo: Nato a Nancy nel 1592, sino da piccino non aveva che un desiderio, andare a Roma; e poiché tutte le strade vi menano, a dodici anni egli si unì ad una banda di zingari, per potervi andare in compagnia di qualcuno; riconosciuto per via da un mercante di Nancy, fu ricondotto a casa, ove rimase qualche tempo tranquillo, poi fece una seconda scappata, e questa. volta giunse sino a Torino, dove fu trovato da un suo fratello che lo riportò al paterno nido. Tanta persistenza ed audacia determinarono i suoi genitori a secondarlo, e presentatasi l'occasione della partenza di un ambasciatore di Enrico II di Lorena al papa, l'ambasciatore accettò di condur seco il ragazzo che aveva già incisa qualche stampa, mostrando delle felici disposizioni per l'arte. A Roma trovò due giovani compatriotti che l' avevano preceduto, Israello Henriet e Claudio Deruet, e con essi, asseriscono alcuni, prese lezioni da Antonio Tempesta; la cosa però non è provata, ed i biografi meglio informati gli danno per primo maestro Filippo Thomassin, incisore francese stabilito in Roma già da molti anni, quando egli vi giunse coll'ambasciatore lorenese.
Il Callot, che d'ora innanzi diremo Callotta, incominciò i suoi studii trattando il bulino, e pubblicando delle stampe, nelle quali si scorge dello stento e l'influenza del maestro; ma diventato esperto nell'impiego dei ferri della professione, non tardò a scuotere quella livrea, ed a mostrarsi originale. Andato a stare per qualche tempo in Firenze, il duca Cosimo II lo chiamò a sé, e gli diede ad incidere i *Funerali della regina di Spagna*; riuscito bene, questo lavoro stabilì la sua riputazione.
Il bulino però conveniva poco al suo ingegno pronto e vivace, ed alla sua feconda immaginazione.
L'incisione all'acquaforte era già stata trattata prima di lui da Alberto Dürer, dal Parmigiano e da moltissimi altri artefici d'ingegno, ma con mezzi poco perfezionati ed incerti; a lui parve che quello dovea essere il suo elemento, se riuscisse. a trovare più sicurezza tecnica in quel genere spicciativo e fatto, per gli artisti pronti e spontanei. Applicatosi a migliorare quel modo d'incidere, pensò di servirsi di una vernice dura e fondente, facendola scorrere sulla lastra molto riscaldata, ed ottenne

una superficie uniforme e liscia, sulla quale poté disegnare colla punta, come avrebbe disegnato sopra la carta. Il suo talento fece il resto. Lasciato il bulino per sempre, pubblicò in Firenze diverse stampe all'acquaforte, e fece ritorno in Lorena nel 1622, preceduto da una bella riputazione, a sostenere la quale diè fuori due serie di stampe, i *Nobili* ed i *Pezzenti*, nelle quali mise in evidenza la finezza del suo arguto ingegno, e l'originalità del suo stile. Si recò poscia in Parigi nel 1629, dove trovò il suo compaesano Israele Henriet, negoziante di stampe, e come quasi tutti i negozianti dello stesso genere, in quel tempo, anche incisore, ed ivi incominciò il ritratto di Carlo Delorme, celebre amatore di stampe, ma non finì quel gentil lavoro che al suo ritorno a Nancy.
Nel 1633, quando Luigi XIII entrò nella capitale della Lorena, essendogli noto l'ingegno del Callotta, propose all'artista d'incidere i fatti dell'assedio di Nancy, ma egli si rifiutò nobilmente, rispondendo, come riferisce Félibien: « Sire, io sono lorenese, e credo di non dover far nulla contro l'onore del mio principe e del mio paese; » e per mostrare in modo più formale l'orrore ch'egli aveva provato per quella guerra, inventò ed incise, con argutissima e pungentissima punta, la famosa sua serie delle *Miserie della guerra*, rappresentando in diciotto stampe, nel modo più pittoresco, i mali inauditi, ed i supplizi fatti soffrire ai suoi compatriotti durante quella lotta. In seguito ad una lunga malattia, che non gli impedì di lavorare altre stampe, egli mori due anni dopo, il 24 marzo 1635, senza figliuoli. Sua moglie, Catterina Puttinger, innalzò in Nancy un, degno monumento alla sua memoria, ed Abramo Bosse, incisors all'acqua-forte, meno inventivo del Callotta, ma capace di continuare l'opera sua, ci lasciò una stampa rappresentante quel mausoleo, nel cui mezzo si legge una lunga iscrizione funeraria, che tramanda. *Alla Posterità* le lodi dell'artista ed il rammarico provato alla sua morte da sua moglie Caterina Puttinger, che per dargli un'estrema prova d'amicizia gli fece erigere quella tomba.
Abramo Bosse, che visse e lavorò al tempo di Jacopo Callotta, e poi continuò ad incidere per lunghi anni ancora, è uno dei più notevoli artisti francesi. Le sue incisioni offrono dei preziosi documenti, rigorosamente autentici, per la storia del costume e delle usanze sotto Luigi XIII; le sue opere sull'incisione e sull'architettura, dando prova d'un'erudizione poco comune fra gli artisti, ci fanno conoscere

Fig. 26 Ritratto di Claudio Deruet
(incisione all'acquaforte di Jacopo Callotta).

lo stato dell'arte a un'epoca nella quale i trattati scritti da persone della professione che forma l'oggetto del testo non erano certamente frequenti. Le sue stampe non sono però ricercate soltanto per i soggetti che rappresentano, ma ben anche per vero merito intrinseco. Egli ebbe tuttavia il torto di non seguire le massime del Callotta: questi, perfezionandole pratiche d'incidere all'acqua forte, non aveva fatto uso che della punta, adoperandola sul rame come si usa della penna disegnando sulla carta; il Bosse invece cercò troppo spesso d'imitare colla punta il bulino; ma il suo disegno non cessa per questo d'essere sempre animato, e le sue invenzioni bene distribuite.
Che poi quel suo difetto non fosse da attribuirsi ad impotenza nel servirsi della punta, lo provò nelle graziose incisioni che sono fra le sue migliori; *La nobiltà francese in chiesa*, ed *il Giardino della nobiltà francese*, condotte su disegni di Giovanni di Sant'lgny, brioso artista normanno che incise anche qualche stampa.
Come quasi tutti gli artisti assolutamente originali, Callotta non ebbe scolari immediati. La sua maniera tentò molti, ma pare che nessuno ricevesse da lui delle lezioni direttamente. Forse Claudio Deruet fu il solo a ricevere consigli da lui, ma egli era pittore, e non diede alla luce che tre sole stampe, le quali, senza ricordare assolutamente la mano del Callotta, ne provano l'influenza. Nicola Coehin., il vecchio, incise delle lontananze nelle composizioni d'altri artisti, e si sforzò d'imitare la maniera del Callotta; ma gli restò molto addietro nella finitezza. Lo rammenta meglio di tutti, forse, Stefano della Bella, fiorentino, nelle sue stampe di piccoli soggetti, trattati con grazia, delicatezza, e bell'invenzione. Sebastiano Leclerc, venuto dopo, nato a Metz nel 1637, e morto a Parigi nel 1714, fu fedele alle tradizioni di Callotta, e nelle sue piccole stampe di costumi non è raro trovare le reminiscenze di quel maestro che la Francia annovera fra i suoi figli più illustri.

La Lorena diede alla Francia un altro fra i suoi incisori celebri del secolo decimosettimo: Claudio di Lorena, pittore, che non incise che di rado, dando però sempre alta luce dei capolavori d'incisione all'acquaforte, nei quali si rivelano tutti i pregi che resero famoso il suo pennello. Nessuno seppe meglio di lui introdurre l'aria nei dipinti, e dar loro spazio e luce. *Il Levar del Sole,* ed *il Bifolco,* che sono le sue stampe più notevoli, possono servire di modello ai paesisti moderni che si provano nell'incisione all'acqua forte. Nessuno seppe tradur meglio un'impressione provata davanti al vero. Che incanto! E quanta sincerità! La sua punta rende colla stessa grazia e facilità la trasparenza dell'acqua, la solidità delle costruzioni, e la mobilità delle frondi agitate dal vento. L'aria circola per ogni dove in quei paesaggi, ed involge tutto. Incidendo come dipingeva, egli armonizzava e digradava mirabilmente i toni de' suoi effetti luminosi, ispirandosi al vero, e dandogli vita colla passione del poeta. Non mai il paesaggio fu trattato con più ingenua grandiosità, e più severa maestà. Che lo si consideri come incisore o come pittore, Claudio Gelée fu uno dei più grandi artisti che abbiano vissuto.
Claudio Lorena figura nella scuola francese come un'eccezione; egli ebbe pochi imitatori, che gli restarono molto addietro. Dopo lui venne Simone Vouet pittore di figura, che attirava a sé l'attenzione di tutti gli artisti. Dopo aver molto viaggiato nella sua gioventù in Inghilterra, in Turchia ed in Italia, tornato in Parigi, questo artista vi acquistò rapidamente una grande reputazione, fu ammesso a Corte e vi fece tanto incontro, che Luigi XIII volle ricevere da lui lezioni di disegno; il che non contribuì poco, come si può credere, ad aumentare la sua fama. Da tutte le parti egli riceveva commissioni, tutti i grandi volevano possedere un quadro dipinto da lui, o che egli intraprendesse la decorazione intera dei loro palazzi. Trascinati dalla voga generale, gli incisori moltiplicavano le sue opere, ed egli stesso, non disdegnando di deporre per qualche istante il pennello, per servirsi della punta, incise due stampe, *David e Golia*, ed una *Sacra famiglia*, che certamente, non sono tali da avergli accresciuta fama. Se egli si dedicò poco all'incisione, i mariti delle sue due figlie, Michele Dorigny e Francesco Tortebat, pare consumassero tutta la loro esistenza a celebrare la gloria del loro suocero. Il primo mostrò maggiore abilità, e seppe rendere con libertà, e talora con audacia, ma colla massima fedeltà, il limpido colorito ed il disegno spesso assai scorretto di Simone Vouet, del quale riprodusse quasi tutte le opere con scrupolosa esattezza. L'influenza del pittore sull'incisore fu tale che essendosi questi provato a dipingere dei quadri, non riuscì a fare, per così dire, che delle falsificazioni dei quadri dello suocero. Tortebat ebbe più accento e meno docilità e scioltezza; fu pesante anzichenò e poco piacevole. Le sue prime stampe firmate hanno la data del 1664, le sue ultime quella del 1668; bisogna quindi credere che lasciasse presto l'incisione per la pittura.
Subirono l'influenza di Vouet, e furono della sua scuola anche Francesco Perrier, Pietro Daret, Michele Lasne, e Claudio Mellan; ciascuno però con un modo d'incidere proprio. La miglior stampa di Perrier è il ritratto di Vouet; le altre numerosissime sono trattate con magrezza di punta, e non riescono sempre a tradur fedelmente la limpidezza del colorito della scuola francese al principio del secolo decimosettimo. Abbiamo già discorso degli altri tre: i pregi loro ed i difetti già notati, si ripetono, nelle stesse proporzioni, nelle loro stampe tratte dalle opere di Vouet ed incise a bulino; aggiungiamo soltanto che la stima concessa alle loro incisioni ci sembra un poco esagerata.
Cedettero all'influenza di Vouet anche Lorenzo de La Hyre e Francesco Chaveau, non tanto però da non manifestarsi un pò svincolati dal giogo che pesava sulla scuola francese, in alcune loro stampe incise con un'esagerata eleganza che riporta ai tempi della scuola di Fontainebleau.
Trattavano tutti e due l'acqua forte, il primo qualche volta un po' seccamente, e con troppa finitezza; il secondo con una vigoria troppo marcata, sciupando il suo ingegno al servizio di editori avidi di sfruttare la sua grande facilità, facendogli fare molte cose, in luogo di opere eccellenti, condotte con accuratezza e studio.
Mentre l'incisione francese aveva a Parigi, sotto Luigi XIII, un fare sciolto e personale, un movimento analogo si propagava in tutte le provincie della Francia, nelle quali si videro sorgere degli abili incisori che, in mancanza di correttezza grande di disegno, e d'un elevato sentimento

dell'arte, palesavano una lodevole originalità.
A Tours, Claudio Vignon incise molte stampe che, se non sono notevoli per lo stile, piacciono assai per la grazia del lavoro di punta; Nancy diede Jacopo Bellange, esageratissimo, ma morbidissimo incisore, maestro nell'arte di piacere; Nantes ebbe Pietro Brebiette, autore di molte incisioni segnate con brio, ed incise con leggerezza; Tolosa produsse il pittore e poeta Ilario Pader, che, non contento di tracciare sul rame delle composizioni di sua invenzione, pubblicò una traduzione del *Trattato delle proporzioni del corpo umano* del Lomazzo, ed un libro bizzarro, intitolato: *Sogno enigmatico della pittura parlante*; Chàteaudun vantò Nicola Chapron, che riprodusse le pitture delle Loggie del Vaticano, e che forse è ancora l'incisore che comprese meglio quei meravigliosi lavori dì Raffaello e della sua scuola; Arles andò altera di Nicola Delafage, incisore che si avvicina un po' ai maestri italiani del secolo decimosettimo, ed autore di alcune Madonna condotte con grande abilità d'incisore, ma non con altrettanta elevatezza di stile. Per finirla, diremo che, a volerli cercare non sarebbe, difficile trovare, in ogni provincia, uno o due buoni artefici in quest'arte, che sempre ebbe radice in tutta la Francia.
Per quanto però fosse lodevole e viva questa emulazione, non bastava per far prosperare 1'incisione, la quale ha bisogno di un'educazione, che non era possibile ottenere nemmeno nelle maggiori città del regno. Tutti gli artisti sognavano quindi l'Italia, l'emporio universale delle arti belle; e quanti potevano, si recavano a Roma, a studiare i capolavori dell'antichità e del Rinascimento, rimanendovi, i più, molti anni di seguito, ed alcuni dimenticandovi del tutto la patria, come fece il maggior artista che conti la Francia, l'immortale Nicola Poussin. A noi non spetta discorrere del pittore, ma i pregi che lo distinguono, sono stati tradotti con tanta fedeltà da alcuni incisori, che si può, guardando le loro incisioni, formarsi un'idea perfetta del suo talento: cosa impossibile per le opere d'altri artisti. E ciò avviene perché il pregio principale de suoi quadri sta nella distribuzione degli elementi delle sue composizioni, nello stile delle sue figure, nella grandiosità delle linee, nell'espressione dei gesti e dei volti, più che nelle pratiche del pennello e nella eccellenza del colorito; questo, del resto, quale si vede ora nei suoi quadri, non si può più ritenerlo pel suo proprio colorito autentico; poiché le preparazioni in rosso, che dava alle sue tele, alterarono, coma tutti sanno, la qualità dei toni, le armonie, le intonazioni. L'incisione, che non si trovò obbligata a lottare col bianco e col nero, contro le difficoltà d'un'intonazione policroma, potendo darci benissimo l'effetto generale dell'intonazione, riuscì a trasmetterci le composizioni del maestro, senza l'inconveniente di quella tinta scura ed arida, che si nota nei quadri del Poussin, e che sovente impedisce di cogliere l'espressione dell'insieme, e quindi poté meglio forse degli stessi dipinti, farceli conoscere nel loro vero spirito, nel sentimento che li creava, e sotto il loro vero aspetto originale. Giovanni Pesne si dedicò alla riproduzione delle opere del Poussin, come aveva fatto Marcantonio per quelle di Raffaello, colla differenza che Pesne lavorava sui dipinti e Marcaritonio sui disegni. Incidendo sotto gli occhi del pittore, docile ai suoi consigli, conscio di tutti gli accorgimenti della sua arte, l'incisore del Poussin riuscì eccellente nel tradurre il maestro. Libero e sicuro, il suo lavoro è esente da pedantismi, Egualmente abile nel disegnare sulla carta che nell'incidere il rame, il Pesne provò una

Fig. 27. Il levar del sole (incisione all'acqua-forte di Claudio Gellée, detto il Lorenese).

volta di più che il migliore incisore è sempre quello che può dirsi il migliore disegnatore, e, grazie a lui le opere del Poussin si possono vedere, anche dopo l'alterazione dei dipinti, in tutta la maestosa bellezza originale. Egli trattò egualmente bene i soggetti più disparati, non restando mai inferiore al modello sia che interpretasse i *Sette Sacramenti*, il *Rapimento di San Paolo*, oppure il *Trionfo di Galatea*; sempre preoccupato della forma corretta delle figure, e degli oggetti rappresentati, riprodusse a perfezione il disegno degli originali, e, poco curante di far pompa di destrezza nell'uso dei ferri, attese sempre a ritrarre l'opera del maestro nella sua integrità assoluta: sacrificio assai raro fra gli incisori, e del quale il Pesne non fu il solo ad onorare il Poussin.
Gherardo Audran, il più spigliato intagliatore della scuola francese, e maestro espertissimo nel disegnare, incise dalle opere del Poussin il suo capolavoro che è nello stesso tempo uno dei capolavori dell'incisione: *Il tempo che rende giustizia alla Verità*; composizione grandiosa, gettata dal Poussin in faccia all'intrigo, che lo respingeva dalla Corte di Francia, al momento di andarsene per sempre in Italia, d'onde era venuto sperando di trovare nella sua patria migliore accoglimento. Gherardo Audran interpretò il dipinto in modo ammirabile, e «servendosi or della punta or del bulino, pare che i due ferri si soccorrano di continuo l'un l'altro, come i diversi colori sotto il pennello del maestro » (l). Difatti, il lavoro ne è talmente fuso, che scompare, e l'occhio, che non è distratto da nessun atto di bravura d'intagliatore, non vede che la composizione, senz'accorgersi, a meno

(1) Denon.

d'osservarla assai da vicino, essere stata necessaria un'abilità quasi eguale a quella del pittore, per rendere con tanta fedeltà e verità l'opera del pennello coll'aiuto dei ferri. Tanta perfezione mette Audran accanto a Pesne, fra gli interpreti del Poussin, benché non incidesse lavori di questo maestro che raramente.
Assieme a loro si colloca Claudina Stella, nipote del pittore Jacopo Stella, nata in Lione nel 1634, morta in Parigi nel 1697. È difficile trovare in una donna, anche fra le meglio dotate da natura, sufficiente vigoria di mente, per assimilarsi perfettamente un'opera di un genere molto elevato, e che non richieda, per essere intesa, un fondamento d'educazione molto, estesa, e la cognizione della natura dell'umano ingegno.
Queste circostanze danno spicco maggiore alla fama di Claudina Stella, che dell'ingegno robusto e veramente virile del Poussin, seppe tradurre con scienza grande di disegno, e maschia, energia, alcuna delle pagine migliori. Senza ammettere col Watelet, che nessun uomo abbia inteso come essa il vero carattere del Poussin, mentre incideva anche con grandissima libertà, dobbiamo riconoscere che il *Miracolo delle acque scaturite dal sasso*, sembra dar ragione di tale ardito giudizio.

Nell'incisione che riproduce quella tela, che è fra le più importanti del maestro, le espressioni di tristezza o di gioia degli assetati, stanchi, impazienti di bere, o felici nel sentirsi riavere, vi sono tradotte con sorprendente fedeltà, e se il lavoro sul davanti avesse aspetto meno metallico, si potrebbe dar corso intero alla sentenza del Watelet, e dire che nessun incisore seppe sinora, come Claudina Stella, indicare il colorito del Poussin.
L'influenza del Poussin nelle arti non si limitò a quella manifestata dagli incisori che ne riprodussero le opere, e dei quali abbiamo citato i migliori; egli ispirò sempre in Francia e continua anco ai dì nostri ad ispirare coloro che tendono alle manifestazioni del grandioso e dell'elevato nell'arte della pittura, e nel disegno; quell'amor proprio nazionale pel quale i Francesi preferiscono il caffè delle loro colonie a quello superiore d'altre provenienze, li portò ad esagerare il merito del Poussin, e la corrente classica che feconda, in parte la scuola di Francia, ha una delle prime sorgenti nella influenza di questo artista.
Fra la incisioni tratte da' suoi quadri, vanno citate: l'*Assunta*, che è la stampa migliore di suo cognato Giovanni Dughet; l'*Adorazione dei re Magi* ed il *Gruppo d'Amorini* del cavaliere Avice, gentiluomo che mostrò del talento incidendo in rame; il *Martirio di San Bartolomeo* di Giovanni, Couvay, più pregevole per abilità di mano che per fedeltà di traduttore, ed il *Battesimo di Gesù Cristo* di Luigi di Chatillon, che riproduce fedelmente il quadro. Gherardo EdeIinek, di consueto abilissimo incisore, fu inferiore a sé stesso ed al modello nell'*Annunciazione*. Citiamo Gantrel, Lenfant, Baudet, Garnier, Natalis, Nolin, Van Somer, fra i tanti che s'ispiravano al Poussin, e non riuscirono a meritarsi qualche raggio di fama che traducendo opere di questo maestro.
Accanto ai maestri che occuparono, al principio del decimosettimo secolo, il primo posto, sia pel loro ingegno, sia per lo scopo elevato cui tendevano, troviamo una serie di artisti, secondarii si, ma dei quali non si devono trascurare le opere; alcuni si applicarono a conservare il ricordo di fatti importanti, altri a ritrarre gli splendidi castelli costruiti ai tempi loro, tramandandoci cosi dei documenti autentici del gusto dominante di quell'epoca. Questi lavori interessano certamente più ancora gli storici che gli artisti, ma anche questi hanno motivò d'occuparsene sotto l'aspetto dell'esecuzione, e devono assistere lo storico nel giudicare dell'attendibilità del documento, perché quando l'incisione è mal condotta, è probabile che la rappresentazione manchi di fedeltà e quando è opera d'un artista di talento, si è quasi certi della sua autenticità storica rappresentativa.
Per gli scrittori di storie propriamente dette e di romanzi storici, di monografie, ecc., le opere di questo gruppo d'artisti hanno importanza grandissima, quando si è guidati da una sana critica nel servirsene. Sotto questo aspetto, sono raccomandabili anche le incisioni, pregievoli pure come oggetti d'arte, di Crispin de Passe, di Heli Dubois , di Jacopo Callotta, e d'Abramo Bosse, sopratutto quelle di quest'ultimo, che fu zelantissimo nel rappresentare nelle stampe i fatti storici e le scene di costumi del tempo suo. Chi trattasse l'epoca di Luigi XIII, trascurando di consultare le sue incisioni, rischierebbe d'essere incompleto.
Lo stesso dicasi di chi intraprendesse la storia dell'architettura francese, senza consultare le stampe di Claudio Chatillon, d'Israele Silvestre, o di Gabriele Perelle, tre artisti che si dedicarono a ritrarre i principali castelli, ed i più cospicui palazzi e case reali di Francia. Ciascuno aveva maniera ed ingegno diverso, ma egual coscienza e fedeltà nel tradurre. Le vedute del *Palazzo di città di Parigi*, dell'*Ospitale di San Luigi*, del *Palazzo Neoers*, della *Piazza Delfino*, e della Santa Cappella, dello Chatillon, ci mostrano, colla più scrupolosa fedeltà, lo stato primitivo di quei monumenti, oggi distrutti, o modificati. Grazie alle stampe finite, e condotte con tanto garbo dal Silvestre, possiamo conoscere perfettamente *Rambouillet vicino alla porta Sant' Antonio*, possesso dello suocero di Tallemand des Reaux, *l'Antica Camera dei Conti*, e l*a Chiesa ed il Cimitero degli Innocenti a Parigi*; e dobbiamo a Gabriello Perelle, che incise con una punta meno pittoresca, ma non meno fedele,
se non è andata perduta per noi ogni memoria di molti monumenti scomparsi, e se possiamo ristabilire nella loro integrità, coll'immaginazione, delle costruzioni ora mutilate, o svisate da ulteriori cangiamenti.

CAPITOLO IV.

INCISIONE SU METALLO. PRIMATO FRANCESE.

Ancora Audran: sua educazione in Italia, sue incisioni tratte dalle opere del Lebrun; altri suoi capolavori. Gherardo Edelinck: suoi grandi pregi. Roberto Nanteuil, disegnatore eccellente ed, incisore di ritratti. Sua benemerenza verso l'arte d'incidere, Acquafortisti: Giovanni Morin e suoi imitatori. Incisori secondarii. De Poilly, Masson, Yan Schuppen, Pitau, Lombard, Trouvain, ecc. Incisioni originali di Lebrun, di Bourdon, Jacopo Stella, Boullongne, Corneille, e Guillain; acqueforti di Millet e di Lefèvre. Incisori alla maniera nera. Isacco Sarrabat, Sebastiano Barras, Andrea Bouys, ed altri. Incisioni per almanacchi e per dediche reali. Incisori d'architettura e d'ornato. Incisione galante. Voga di Antonio Watteau: suoi dipinti: in che consista la sua originalità: gli incisori vanno a gara nel riprodurre le sue opere. Incisori famosi di quest'epoca. Invenzione dell'incisione dei fac-simile, e dell'incisione policroma. - Chardin – Incisori che si dedicano a riprodurre quadri, Pittori incisori: Incisioni di Saint-Aubin. Incisori di ritratti. Incisori di vignette. Greuse ed i suoi incisori.

Mentre l'incisione cadeva, quasi dovunque, in mano d'artisti poco abili, ed in ogni paese, eccetto che nelle Fiandre e nell'Olanda, decadeva per non rialzarsi che al dì nostri, gli artisti francesi, mostrando una intelligenza ed un'iniziativa della quale non erano

Fig. 28. Il tempo che rende giustizia alla Verità (stampa di Gerardo Audran, da N. Poussin),

mai prima stati capaci, si posero innanzi a tutti, e conquistarono una posizione. elevata, che conservano ancora ai di nostri. Alla loro testa venne a collocarsi Gherardo Audran, nato da una famiglia d'artisti, e scolaro del proprio padre Claudio Audran, incisore mediocre, ma sufficiente ad iniziare il figlio ai primi elementi dell'arte sua. I primi lavori di Gherardo non lasciavano presagire granche, ma recatosi in Italia gli si apersero gli occhi, e la sua vocazione si manifestò. Al suo giungere in Roma egli, sapea già il disegno abbastanza per essere in caso di apprezzare le opere che

la città eterna offriva al suo studio, e la sua mano era a sufficienza esercitata, per permettergli di mettersi subito a provarsi con qualche frutto benché entrasse nello studio del Maratta, egli si dedicò particolarmente allo studio delle statue antiche e dei grandi maestri del cinquecento, e fu probabilmente per tale sua predilezione, che poté perfezionarsi più che non avrebbe potuto farlo sperare la scelta del maestro presso il quale si era collocato.
Durante il suo soggiorno in Roma, mentre prendeva lezioni dal Maratta e disegnava nei musei, Audran trovò il tempo per incidere con molto garbo il ritratto di Giordano Hilllng, un soffitto, del palazzo Sacchetti, ed un altro della galleria Pamphili, dipinti tutt'e due da Pietro di Cortona, e quattro tavole del Domenichino: *David che balla precedendo l' Arca, Giuditta che mostra al popolo la testa d' Oloferne, Ester davanti Assuero, e Salomone che fa sedere Bersabéa sul trono*. Eseguite con talento, queste stampe furono molto rimarcate in Francia, tanto che, al suo ritorno in Parigi, fu subito scelto dal Lebrun per incidere le *Battaglie d'Alessandro*, alle quali il pittore di Luigi XIV aveva appena dati gli ultimi tocchi. Audran si mostrò degno della scelta; pieno di ardore, e costante al lavoro, si mise subito all'opera, ed in capo a sei anni (1672-1678) terminava quell'impresa gigantesca, impiegando la punta ed il bulino a riprodurre con tanta verità le pitture originali, da renderle più pregievoli nella traduzione, che, conservandole sino ai di nostri, mentre il tempo alterò gli originali, ci permette di apprezzare al loro giusto valore l'opera del gran decoratore francese, ora priva d'armonia. Mentre Audran confidava al rame quelle celebri composizioni, dava pur termine al *Pirro salvato*, tratto dal Poussin, stampa ammirabile, che gli valse il diploma di membro dell'Accademia reale (1674); ed alcuni anni dopo egli era innalzato al grado più elevato cui potesse aspirare un'incisore in quell'illustre consesso, il grado di consigliere. I trionfi non lo addormentarono, anzi parvero sollecitarlo al lavoro, si che da allora il suo ingegno non cessò, si che egli, ebbe vita, dal produrre dei capi d'opera, sempre, ben inteso, nello stile dell'epoca, e con quell'enfasi grafica, che nelle arti rifletteva l'albagia sfarzosa della corte di Luigi XIV.
Oltre alle stampe citate, vanno annoverate come superiori a tutte l'altre, *il Roveto ardente*, tratto da Raffaello; il *Martirio dei santi Gervasio* e *Protasio* ed il *Martirio di San Lorenzo*, dal Lesueur; la *Peste d'Egina*; *la Cupola di Val de Grace* ed i*l soffitto della Camera del re a Versailles*, dal Mignard. Un certo numero di stampe tratte da diverse statue di Michele Anguier, di Gaspare de Marsy e di Giratdon, compiono la lista delle opere migliori dell'infaticabile artefice, Gherardo Audran, sino alla sua morte, avvenuta il 26 luglio 1703 in Parigi, non cessò di consacrare il robusto suo ingegno, allo studio ed alla pratica delle arti belle. Egli lasciò un Trattato, ornato di figure, *sulle proporzioni del corpo umano, prese dalle più belle figure dell'antichità*; lavoro che merita anche oggi la stima colla quale fu accolto al suo apparire (1680).
Accanto a Gherardo Audran, lavoravano Gherardo Edelinck, Roberto Nanteuil e Giovanni Morin, - artisti eccellenti essi pure, ed egualmente dotati di sorprendente abilità, - Carlo Lebrun, Pietro Mignard e Filippo Champagne, furono maestri ai quali, se non esclusivamente, quasi sempre essi dedicarono l'opera loro.
Edelinck, nato in Anversa nel 1640, è francese per aver passata quasi tutta la sua vita in Parigi, ed aver accettato il titolo, di membro, dell' Accademia reale, che gli fu conferito il 6 marzo 1677. Le sue opere si rassomigliano tanto, che è sommamente difficile riconoscere quali sieno le prime, quali le ultime. Il ritratto però di madamigella di La Vallière, per essere stato pubblicato da Baldassare Montcornet, che facea l'editore nei primi tempi del regno di Luigi XIV, ci pare debba essere una delle prime stampe d' Edelinck; tanto più che, malgrado certe qualità di ottimo disegno e colorito incontestabile, offre delle durezze che quell'incisore non avrebbe lasciato correre più tardi, nel pieno sviluppo del suo talento. Per tutte le altre sue stampe non si può che trovarle degne d'elogio, benché sieno tanto numerose, da farci metter da banda il pensiero di passarle in rassegna. Ci limitiamo a citare la *Sacra Famiglia*, tratta da Raffaello, la *Tenda di Dario,* tolta da Lebrun, i ritratti di Carlo Lebrun, di Francesco Tortebat, di Giacinto Rigaud, di Paolo Tallemant, di Giovanni Dryden, di Fagon, di Martino Dujardin e di Filippo di Champagne. Nessun incisore seppe dar vita alle stampe con più verità, né meglio riflettere l'ingegno altrui, né interpretar meglio Raffaello; in quanto ai

pittori dell'epoca di Luigi XIV, si può affermare che colle riproduzioni di Edelinck acquistarono una fama tanto diffusa, che le loro opere da sole, non potevano procurare loro certamente.
Roberto Nanteuil, che convisse con Edelinck, facea quasi sempre da sé i disegni per le proprie incisioni, e di questi si sono conservati alcuni ritratti che provano, quanto bene egli sapesse disegnare. Con tal sussidio d'arte non è a sorprendersi se, usando con grand'abilità e meravigliosa destrezza il bulino, potesse fissare nel rame con tanta animazione le fisonomie. Egli non possedeva certamente, quanto Edelinck, l'arte di riprodurre gli effetti del colorito nell'incisione, ma non era di quello meno abile, né meno sciolto di mano. Non acquistò per altro si grande abilità tutto d'un tratto; prima di pubblicare i capolavori che gli diedero gran celebrità, esitò molto nello stile, e cercò nelle opere de' suoi predecessori in arte, la maniera più consona al suo modo di vedere: ora egli impiegò le punteggiature che ricordano le stampe di Giovanni Boulanger, ora, come Claudio Mellan, un sol taglio appena interrotto da qualche incrociamento, ed ora de' tagli abilmente intersecati, seguendo il senso delle forme, al modo del suo maestro e compatriotta di Reims , Nicola Regnesson, con che si accostò alla propria maniera definitiva, consistente nel modellare con precisione ogni piano della faccia,e nel variare il lavoro a seconda della diversità degli oggetti rappresentati. Con questo metodo egli condusse i ritratti di Pomponne de Bellièvre, di Gilles Ménage, di Giovanni Loret, di Lamothe le Vayer, della duchessa di Nemours, di J. B. Van Steenberghen, e venti altri ritratti non meno perfetti, non meno superbi, che saranno sempre per le persone di buon gusto e per gli artisti oggetto di grande ammirazione.
Egli fu inoltre benemerito dell'incisione, per aver ottenuto da Luigi XIV il celebre editto del 1660, datato da San Giovanni-De-Luz, e pel quale l'incisione è dichiarata arte libera, distinta dalle arti meccaniche, colle quali sin allora era andata confusa; editto che liberò gli incisori dagli inceppamenti delle leggi del patronato che vincolavano l'esercizio dei mestieri, e li fece partecipare alle prerogative di cui godono gli artisti. .
Mentre questi ultimi incisori ottenevano dei risultati straordinari impiegando soltanto il bulino, d'uso difficile assai e penoso, Giovanni Morin non trattava che il metodo dell'acqua forte. Scolaro di Filippo di Champagne, superò tutti i suoi contemporanei nell'interpretare questo maestro, del quale seppe comprendere l'indole ed il gusto, per conformarvi l'indole ed il gusto della propria maniera d'incidere, dando alle sue stampe, colla massima fedeltà, l'aspetto calmo e chiaro dei quadri dello Champagne. Bench'egli abbia inciso molte composizioni, ed alcuni paesaggi, e benché egli non si sia, come Nanteuil, dedicato esclusivamente all'incisione dei ritratti, è in questo
ultimo genere che il Morin die' le maggior prove di talento, e condusse le migliori opere.
Ammiratore appassionato di Antonio Van Dyck, non si limitò a riprodurre dei ritratti di questo maestro, ma da lui tolse in parte il modo d'incidere, perfezionandolo e appropriandolo all'indole francese. Dopo aver fissato con un preciso contorno i tratti caratteristici del volto, modellava le carni a punteggiature ottenute con un metodo di lavoro al quale l'acqua forte dà molta morbidezza, e che riesce del più bell'effetto, ma che nello stesso tempo è di tale difficoltà, da potersi dire, soli Antonio Van Dyck e Morin essere stati felici nell'usarne. Egli impiegò questa maniera nel ritratto del cardinale Bentivoglio, che è il suo capolavoro; in quelli di Antonio Vitré, dell'abate di Richelieu, di Margherita Lemon, di J. F. de Gondi, di N. Ghristyn, ed in tutte le sue stampe che oggi sono le più ricercate. Molti si sforzarono d'imitare la sua maniera, ma nessuno vi riuscì, nemmeno Giovanni Alix e Nicola di Plattemontagne che più gli si accostarono, ma che, privi della sicurezza di disegno, della morbidezza e della vita che danno pregio di capolavori ai ritratti di Morin, non ne fecero che delle falsificazioni.
Non mai come allora, la Francia ebbe tanti buoni incisori; abbiamo parlato di quelli che andavano innanzi a tutti; altri con minor talento, ma essi pure abilissimi, li seguivano a poca distanza, e attiravano pure l'attenzione degli intendenti e dei buongustai. Citiamo tra i primi Francesco de Poilly, autore di una lodevolissima *Madonna del panno* tratta da Raffaello, e di un gran numero di ritratti, tolti dai pittori francesi, e che provano la sua scienza di fisionomista, ed il buon gusto del suo modo di disegnare; Antonio Masson, che spinse all'estremo l'abilità del bulinista, e che

meriterebbe d'occupare uno dei posti più cospicui nella storia dell'incisione, se nella destrezza nell'usare, il bulino stesse tutta l'arte; quanto a noi che crediamo più necessaria la fedeltà del disegno, dobbiamo collocare in seconda fila questo incisore, limitarci a raccomandare soltanto il ritratto

Fig. 29 Arabeschi disegnati e incisi da Giovanni Lepautre.

di Brìsacier, che è il migliore di quanti ne incise, e nel quale la destrezza della mano è meno apparente che negli altri, e la vita e la fisionomia meglio riprodotte.
Nato in Anversa nel 1623, Pietro Van Schuppen visse in Francia, dandovi prova di abilità singolare; nelle numerose sue stampe , non se ne trova però una sola di eminente, e che imponga l'ammirazione. Incise lodevolmente, e corrette nel disegno, mancano d'elevatezza e d'originalità.
Nicola Pitau, più che in qualunque altra delle sue stampe, mostrò slancio nel ritratto di Beniamino Prioli, nel quale si riconosce 1'influenza del suo compatriotta Gherardo Edelinck, e come un soffio della grande scuola dì Rubens; Pietro Lombard, nato in Parigi, subi pure l'ascendente di Edelinck, e sotto di lui acquistò una maniera colorita che ben si confà ai ritratti del gazettiere dell'Olanda, Lafond, copiati da Enrico Gascard, e alle riproduzioni delle belle pitture di Antonio Van Dyck, Antonio Trouvain, nato a Montdidier, verso il 1666, segui gli stessi precetti, e se ne trovò bene; massime nell'ammirabile ritratto di Renato Antonio Houasse, che gli valse il titolo di membro dell'Accademia, e che anche oggi è ritenuto pel suo capolavoro. Francesco Spierre e Gian Luigi Roullet, troppo poco teneri del buon disegno, e troppo spesso riproduttori di opere senza, valore, non toccarono la fama che forse spetterebbe al loro talento d'incisori. La sola stampa di Spierre cui, a ragione, si conceda della stima, è la *Vergine col Bambino*, tratta dal Correggio; e le sole degne di sfuggire all'oblio fra quelle di Roullet sono i ritratti di *Lully* e del *marchese di Beringhen*; tolti da Mignard, e quello di *Cam. Letellier*, tratto dal Largilliére.
I più famosi pittori del tempo di Luigi XIV non sdegnarono di trattare la punta, ma, dobbiam dirlo, non diedero alla luce che poche cose degne di seria attenzione; ne parleremo di volo.
Carlo Lebrun, con alcune acque-forti che ricordano la maniera di Vouet, non accrebbe la sua gloria; e ligio ora alla scuola romana, ora alla parmigiana ed ora alla veneziana, Sebastiano Bourdon si mostrò sempre secco, monotono e freddo, incidendo sul rame.
Jacopo Stella incise scostandosi dalla sua maniera di dipingere; tanto i suoi quadri sembrano ispirati dal sentimento elevato e dalla scelta delle forme che distinguono il Poussin, altrettanto la sue acque-forti sembrano nate da un' ispirazione pronta ed ardita, e da un ingegno che non ,è senza analogia con quello del Callotta; e se la sua firma autentica non togliesse ogni dubbio, nessuno potrebbe

credere che la *Cerimonia della presentazione dei tributi al granduca di Toscana* fosse della stessa mano che dipinse la *Via Crucis*, da un editore moderno attribuita deliberatamente a Nicola Poussin, Luigi di Boullongne e Michelangelo Corneille tennero nelle stampe lo stile dei loro quadri, e non furono originali né in quelle né in questi, mostrandosi, colla punta e col pennello, ligi al Poussin e poveramente dotati d'immaginazione e di sapere; e Simone Guilain, che fu uno dei dodici anziani dell'Accademia di pittura, colla sua serie di stampe, *Gridi Bolognesi,* tratte da A. Carracci, rimase indietro ai dipinti che gli procurarono fama in pittura.
Un paesista, Francesco Millet, fece tre acque-forti, ora diventate rarissime; degne de' suoi dipinti, e benissimo composte , danno una giusta idea della campagna romana, ed esprimono, quanto i suoi quadri, la bellezza peregrina di quella fiera natura che commosse ed ispirò tanti pittori. Chiudiamo l'enumerazione con Claudìo Lefèvre, ritrattista, di grand'eccellenza, che pubblicò due o tre stampe, sufficienti a dargli una riputazione se non esistessero i suoi quadri. Il suo proprio ritratto, eseguito con una libertà magistrale che rammenta le incisioni di Van Dyck, è una delle più preziose stampe della scuola francese; diremo anzi di più: è uno de' più bei ritratti che si sieno mai incisi in qualsiasi scuola.
Il secolo di Luigi XIV fu anche il tempo nel quale fiori maggiormente in Francia l'incisione alla maniera nera. La novità della scoperta, i risultati che potea dare, tentarono alcuni artisti francesi, che anche in questo ramo mostrarono la loro singolare attitudine a dimesticarsi con qualsiasi forma del,.arte. Un pittore francese, - nato a Lilla. Nel 1623, ma fiammingo ne' suoi gusti, - Wallerant Vaillant, incise in presenza del principe Roberto, amico e confidente di Luigi di Siegen, le prime tavole alla maniera nera che dessero indizio d'un vero talento.
Stampate in Olanda in pochi esemplari, queste incisioni non furono probabilmente conosciute in Francia che assai tardi, se si giudica dal tempo trascorso fra la loro pubblicazione ed il momento nel quale gli artisti francesi si provarono, in questo nuovo modo d'incidere. Isacco Sarrabat fu uno dei primi a. tentare in Francia il nuovo metodo, e la sua audacia ebbe esito felice; il suo modo di disegnare era più gradevole che squisito, ma aveva una maniera colorita ed armonica, ed i suoi ritratti: quello dell'incisore *Stefano Gantre*l, tolto dal Largillière, del *Marchese di Praslin* e di G. J.B. *di Choiseul*, 'tolti da H. Rigaud, quello dello stampatore *Alessandro Boudan*, e l'*Adorazione dei pastori*, tratta da L. Herluyson, accusano un gran sapere e rara esperienza, per un artista che tratta per la prima volta un'arte che incomincia appena a dare le prime prove. Quasi contemporaneamente, il celebre dilettante Boyer d'Aguilles, fece riprodurre, alla maniera nera, la massima parte dei quadri della sua galleria di Aìx, dall'abile incisore Sebastiano Barras; che attaccò, per così dire, alla sua persona, e, mettendo mano egli stesso all'opera, esegui colle medesime pratiche, alcune stampe, nelle quali si trova, non già una grande abilità, il che non deve sorprendere, ma molta buona volontà, ed un buon gusto, del quale sono assai lontani la più parte dei dilettanti.
Benché non sieno celebrati soltanto come incisori di talento alla maniera nera, vanno citati per averla praticata accidentalmente: - Il pittore Andrea Bouys, che incise il suo proprio ritratto con un certo sentimento di colorito, mostrandosi a bella prima padrone delle nuove pratiche; Giovanni Cossin, autore di una *Santa Agnese* meritatamente assai ricercata; L. Bernard, che riproducendo una *Madonna* del Correggio, mostrò di comprendere che le opere dei coloristi erano più adatte dell'altre ad essere riprodotte col nuovo sistema, e che gli effetti di chiaroscuro riuscivano con questo assai meglio, che la finitezza del disegno e la precisione dei contorni; e finalmente Bernardo Picard, incisore freddo e monotono, che parve riscaldarsi all'incanto del colorito, incidendo nel 1698 il suo *Democrito.*
Sul finire del decimosettimo secolo, troviamo gli artisti che abbiamo nominato prima, di questi ultimi, tutti dedicati alla rappresentazione degli avvenimenti compiutisi sotto il regno di Luigi XIV. Poche opere notevoli però furono pubblicate a quest'epoca, benchè l'incisione avesse presa un'estensione sino allora non mai raggiunta. S'era introdotta la moda dei grandi almanacchi, adorni di una quantità di medaglioni, nei quali erano rappresentati i fatti importanti dell'anno antecedente, e quelle grandissime stampe, nelle quali naturalmente l'almanacco non occupava che pochissimo

spazio, - incise affrettatamente da Edelinck, Poilly, Sebastiano Leclerc ed A1berto Flamen, pei bisogni del momento, non sono in generale tali dà accrescere la fama dei loro autori.
Si può dire la stessa cosa delle pubblicazioni in gran dimensioni delle tesi di teologia, diritto e filosofia, che gli studenti dedicavano sia al re, sia ai grandi della Corte: un ritratto; od un'allegoria pomposa, sovrastano all'incorniciatura che contiene lo sviluppo della tesi, e benché Roberto Nanteuil, Poilly, Edelinck e Pitau ne siano ancora gli autori, queste incisioni sono inferiori alla fama che circonda quei nomi. Nell'istessa epoca di Luigi XIV, la Francia vide alzarsi una quantità di monumenti, che attestano la fecondità e la scienza degli architetti impiegati durante il regno di quel fastoso monarca; un incisore, Giovanni Marot , volle conservare alla posterità la memoria della maggior parte degli edifici sorti sotto i suoi occhi, e, grazie alla esattezza intelligente di questo artista è facile rendersi conto ai dì nostri, di molti monumenti oggi distrutti, e di ricostruire intera la storia dell'architettura francese nel secolo decimosettimo. Quello che Marot fece per l'architettura, Giovanni Lepautre, Giovannì Berain e Daniele Marot vollero farlo per l'ornamentazione degli ininterni. Questi tre artisti in tre generi diversi, ma con eguale abilità, lasciarono un gran numero di stampe, che offrono i più precisi e più compiuti documenti sulla. decorazione degli appartamenti al tempo l'oro. I motivi degli arabeschi e delle grottesche, abbondanti e di bella e sciolta invenzione che si vedono nella reggia di Versailles e ne' sontuosi palazzi sfuggiti alle moderne demolizioni, si trovano tutti nelle innumerevoli stampe incise con rapida vena da Lepautre, o disegnati con precisione e sicurezza da Berain e da Daniele Marot,
Durante tutta la prima metà del secolo decimottavo, gli incisori s'occupavano quasi esclusivamente a riprodurre le opere dì un solo artista; di Antonio Watteau, pittore delle feste galanti e delle riunioni campestri. Egli era un colorista innamorato di Rubens. Era diverso, non v'ha dubbio, dal suo maestro prediletto ma non perde mai di vista, né cessò mai di amare lo splendido colorito del pittore della galleria de' Medici. Rubens trattava le scene pompose e grandiose, Watteau le scene intime, ma dotato di un raro talento decorativo, questo amabile, fecondo e grazioso artista, merita d'esser posto fra i maestri per aver trovato un genere nuovo, e, sino ad un certo punto, aver dato corpo all'ideale del suo sentimento. Non contento di fissare sulla tela le facili invenzioni del suo ingegno aggraziato, si servì anco della punta, e fece delle acque-forti; poche, ma, notevoli per i pregi di delicatezza raffinata che dava valore a' suoi quadri. Godeva di una voga grandissima, e tutti i suoi contemporanei, compreso lo stesso Boucher emulo suo, fecero a gara nell'incidere le sue opere disegnate o dipinte, sforzandosi di trasportare sul metallo quanto offrivano di fino, di imprevisto, di elegante.

Fig. 30. Costume
(incisione all'acqua-forte di Antonio Watteau).

L'influenza della scuola messa in onore dalle opere eccellenti di Gherardo Audran era allora in tutto il suo vigore; Watteau, che giungeva in buon punto per approfittare del felice impulso dato all'incisione, dovette a questa circostanza la sorte di vedere le sue opere principali incise con meravigliosa fedeltà, da potersi dire che pochi maestri della scuola francese furono più abilmente riprodotti nelle stampe; la qual cosa non deve sorprendere, poiché in nessun tempo la Francia ebbe tanti incisori di talento come allora; basti citare Benedetto Audran, Lorenzo Cars , Nicola Cochin, Michele Aubert, Nicola Larmessin, Filippo Lebas, L. Surugue , Enrico Simone Thomassin, Giovanni Moyreau, Luigi Desplaces e Bernardo Lépicié.
Detto della fedeltà scrupolosa dl questi artisti nel riprodurne le opere del Watteau, dobbiamo dire qualche parola sul loro modo d'incidere. Come il loro maestro Gherardo Audran, cominciavano essi col condurre molto innanzi il lavoro all'acqua-forte, è non si servivano del bulino che quando il disegno era per intero messo giù con tutta esattezza. Riprendevano poi ogni parte che avesse bisogno d'esser precisata e fatta spiccare, modellavano le figure, terminavano gli accessorii, davano armonia all'insieme, e non consegnavano il rame all'incisore se non dopo essersi assicurati che la stampa corrispondeva esattamente alla pittura che avevano sotto gli occhi. A questo modo di procedere, noi dobbiamo delle incisioni di grande eccellenza, per le quali, oggi che molte opere di Watteau sono perdute, possiamo apprezzare al suo giusto merito questo maestro eminentemente brioso, e pel quale la posterità fu per molto tempo indifferente.
Fra tanti incisori eccellenti, ed egualmente desiderosi di riprodurre fedelmente la maniera. del famoso pittore del secolo decimottavo, alcuni meritano d'essere considerati a parte. Lorenzo Cars, per esempio, nato a Lione nel 1702, e morto a Parigi nel 1771, ci diede la più compiuta idea del suo ingegno facile e pieghevole nelle stampe che rappresentano le *Feste Veneziane* e la *Zingara*, tratte

dal Watteau, e nell'*Ercole ed Onfale* di Francesco Lemoine; Nicola Larmessin tradusse con ammirabile sincerità i *Pellegrini di Citerea* di Watteau, ed entrò nell'Accademia col ritratto di Guglielmo Coustou, tratto da Giacomo di Lien; Giovanni Moyreau, che riprodusse quasi tutti i dipinti di Filippo Wouwerman, acquistò poi un fare più morbido nel tradurre le pitture de' suoi contemporanei ; Luigi Surugue si attenne saviamente a questi, che poteano guidarlo nel suo lavoro di riproduzione, e dovette a si utile determinazione di non aver mai pubblicata una stampa mediocre, d'essersi mostrato, nei rami che le riproducevano, all'altezza delle pitture di Coypel, Boucher, Pater e Watteau, ed in alcuni casi d'aver dato all'incisione un'armonia che non si trovava nell'originale; e finalmente Girardo Scotin, vissuto quasi sempre in Inghilterra, mostrò nelle sue stampe, tratte da Watteau, i *Piaceri della danza*, le *Fatiche della guerra*, la *Signora coll'occhialino*, il *Signore coll'occhialino*, e la *Cascata*, che il suo disegno corretto, ed il suo morbido incidere, non erano degenerati nel servire degli editori poco scrupolosi nella scelta dei modelli da pubblicarsi. Probabilmente furono i modelli migliori che lo mantennero sul retto sentiero, ed a questi dovette una fama, che certamente non gli avrebbero dato le tante sue incisioni pubblicate in Inghilterra.
Gli artisti che così felicemente eransi ispirati alle opere di Watteau, trovarono in quelle di Boucher, Lancret e Pater, che offrivano alcuni pregi analoghi, delle composizioni che li tentarono; e che si affrettarono a moltiplicare, con grande loro profitto, benché, in causa della minore eccellenza dei modelli, le stampe che ne fecero con egual talento e scrupolosa fedeltà, riuscissero inferiori alle prime.
I disegni di Boucher, che ebbero voga grandissima, portarono gli incisori francesi a provarsi in un genere che non era ancora stato praticato in Francia, a riprodurre cioè un disegno tal quale, co' suoi pentimenti, e colle incertezze originali del disegnatore. Gilles Demartéau, Giovanni Carlo François, Bonnet, Cristoforo Leblond e Gualtiero Dagoti, ciascuno con pratiche proprie, si sforzarono d'ottenere, coll'incisione, delle riproduzioni esatte di quadri sbozzati, e qualche volta riuscirono. Se questi *fac-simile* non possono ingannare gli intendenti, danno però un'idea abbastanza giusta delle opere ritratte, per poter studiare, senz'altro aiuto, la maniera di un pittore, e seguire il suo modo di lavorare.
Spieghiamoci il motivo di queste imitazioni, e diamone l'origine.
I disegni originali dei grandi maestri, sia a penna che in lapis, sono i prodotti spontanei, e l'espressione più sincera e più semplice del loro ingegno; lo studio di quei disegni facilita agli amatori di cose d'arte la cognizione delle diverse maniere dei maestri, e delle loro peculiari caratteristiche, ed è della più grande utilità per quanti si danno allo studio della pittura, ai quali possono servire come modelli eccellenti di esercizio.
Queste due utilità restano però quasi del tutto annullate, perché d'ognuno di quei disegni non esistendo che un esemplare unico, il possessore di quello, sia un privato od un Museo, lo conserva gelosamonte; per tutti quelli, per conseguenza, che non possono recarsi in persona a vederlo e studiarlo, è come non esistesse.
La riproduzione dei disegni a penna è facilissima per l'incisione; non così quella dei disegni a matita, che doveano riprodursi come una traduzione, non come un fac-simile; la nuova invenzione provvide a questa mancanza, coi mezzo dell'*incisione a tratti di matita*.
Questo modo d'incidere credesi inventato sino dai tempi di Giovanni Lutma; ma a prendere le cose meno rigorosamente, e secondo un'idea più pratica; devesi attribuirne l'invenzione agli incisori François e Demarteau, che furono i primi ad impiegarla con buon esito, allo scopo di eseguire esattamente dei fac-simili, nei quali i disegni a matita sono, più che riprodotti, veramente falsificati, e assumono quell'aspetto morbido e granito, tutto particolare ai tratti segnati dal lapis.
Per ottenere l'effetto del segno granito, si prepara la lastra come per le incisioni all'acqua-forte, coperta da una vernice; e sopra quella si segnano le linee con una rotella di acciaio, montata come una rotella di sprone, e rilevata nella costa da puntini aspreggiantì e fitti, che sono destinati ad imitare i puntini di lapis, servendosene come si servono d'una rotella analoga i calzolai ed i legatori di libri, per certe, filettature d'ornamento. La grossezza della rotella varia a seconda della grossezza

dei segni di matita da imitarsi, e lo spesseggiare dei puntini sulla costa varia in ragione della grana fina o grossolana del disegno. Compiuto il disegno a quel modo, sulla lastra preparata, la si immerge nell'acqua-forte, poi con un ferro punteggiato alla stessa maniera, si termina il lavoro direttamente sulla lastra.
Per imitare la matita nera in queste stampe si usa l'inchiostro nero ordinario; per imitare i disegni a matita rossa, o di bistro, le incisioni di François e Demarteau furono stampate con inchiostro rosso o bruno, in modo da produrre illusione.
Non bisogna, però illudersi sopra questa *illusione:* i fac-simile sono falsificazioni di disegni originali, che non possono ingannare i veri conoscitori, quand'anche l'imitazione materiale dei tratti fosse perfetta perché il tratto a penna od a lapis è, per' così dire, cosa troppo viva, troppo animata dal vero soffio creatore dell'artista, per essere imitato con efficacia; rispetto quindi al fine pel quale si inventarono i fac-simile, non lo raggiungono che assai imperfettamente, e la loro bontà a questo riguardo è un'illusione.
Cristoforo Leblond (nato a Francoforte) cercò invece di produrre coll'incisione dei fac-simile di pitture, inventando il metodo dell'*incisione a colori*.
L'invenzione del Leblond consiste nell'uso di più lastre, che, per mezzi di punti di riscontro, si corrispondono perfettamente come per l'incisione a t*inte piane*. Le lastre sono tante, quante le tinte diverse d'inchiostro che si vogliono adoperare, e vengono successivamente applicate allo stesso foglio. Con questo metodo il Leblond ottenne un fac-simile di ritratto di Luigi XV, che a distanza può fare illusione di dipinto. È un metodo eccellente per le tavole di anatomia e di storia naturale, come lo era per la riproduzione dei monumenti d'architettura policroma, prima dell'invenzione della cromolitografia, ed ebbe in Francia molti cultori, benché offra delle difficoltà insormontabili per ridursi a perfezione.
Giovanni Battista Simeone Chardin, che nel secolo decimottavo sta fra gli altri pittori come una specie di eccezione, ma che non mancò d'imitatori, seppe attirare a sé gli incisori, che tradussero con lodevolissima fedeltà la sicurezza del suo stile e la scioltezza delle sue figure. Fra i più abili a cogliere 1'aspetto de' suoi dipinti, va citato Bernardo Lépieié, che incise correttamente e coll'armonia degli originali il *Toton*, la *Grattatrice*, e la *Governante*; Lorenzo Cars, Carlo Nicola Cochin, Filloeul, Lebas e Surugue incisero pure dei lavori di Chardin, e fosse che il maestro sorvegliasse gli incisori, fosse che la sicurezza e la solidità de' suoi dipinti esercitassero una salutare influenza sul loro ingegno, è certo che pochi artisti trovarono, come Chardin, nei loro contemporanei, dei traduttori cosi intelligenti.
Anche nel secolo decimottavo molti pittori francesi trattarono i ferri dell'incisore, e si servirono dell'acqua-forte in modo conforme al loro modo di dipingere.
I Coypel, Natale (1628-1707), Antonio (1661-1722), Natale Nicola (1688-1734), e Carlo Antonio (1694-1752), lavorarono all'acqua-forte, ma nessuno di loro lasciò delle opere degne di considerazione. Le loro stampe d'altronde non sono che degli schizzi, e se si dovesse giudicare del loro merito da queste opere improvvisate, senza pretesa, a punta corrente, sulla lastra metallica, si cadrebbe in errore gravissimo. Onorato Fragonard, le cui pitture neglette per molti anni; oggi godono di un favore esagerato; era un abile incisore, degno d'esser messo fra gli artisti più briosi di questo secolo, che di spiritosi ne vide nascer tanti. I suoi quattro *Baccanali,*

Fig. 31. Interno d'uno studio d'incisori in taglio dolce, per Abramo Bosse ,

ed il suo *Armadio,* per limitare le citazioni, gli valgono tanto onore. La forma precisa degli oggetti, lo preoccupava mediocremente, ma sapeva dar vita con grazia alle sue stampe, e trattando sempre dei soggetti frivoli; li inventava con una singolare facilità .
Gabriello di Saint-Aubin disegnava quanto vedeva; egli non visitava mai una collezione di cose d'arte, senza conservar col mezzo di schizzi briosi e vivaci il ricordo delle cose che più lo avevano colpito. Egli era, per così dire, un fannullone intelligente, sempre a zonzo a curiosare, che pareva presagire l' ardore col quale più tardi si sarebbero cercate le notizie meno importanti sugli avvenimenti del suo secolo.
Egli maneggiava la punta ed il lapis con eguale facilità. La veduta del salone del Louvre nel 1753, la *Fiera di Bezon*, l'*Incendio alla fiera di San Germano*, lo *Spettacolo delle Tuilerie*, sono stampe eseguite finamente, con scioltezza e festività, è che divertono e piacciono, malgrado la picciolezza loro, poiché riproducono senza pretesa e con verità i luoghi.
che Saint-Aubin conosceva a meraviglia e che frequentava volentieri. Giovanni Battista Pierre, che incise diversi suoi disegni e ci ha conservato il ricordo di una mascherata chinese, improvvisata a Roma nel 1735 dai pensionati dell'Accademia di Francia, lasciò le migliori prove della sua abilità all'acqua-forte, nelle quattro stampe tratte da delle composizioni ispirate a Subleyras dalla favola di Lafontaine: *I Fratelli Luc, La Cortigiana innamorata*, il *Falcone*, e le *Oche di Fra Filippo*.
Loutherbourg visse a lungo in Inghilterra, e perdendovi la sua originalità, fece delle incisioni che ricordano più Hogarth che la scuola francese. Antonio Rìvalz, nato a Tolosa nel 1677, ove morì nel 1735, illustrò il *Trattato di pittura* di Bernardo Dupuy du Grez, di quattro acque-forti, che rammentano la maniera di Lebrun, e punto l'amabilità dei pittori del secolo decimottavo.
Uberto Robert eseguì con fare svelte e pittoresco una serie di dodici stampe: *Serate Romane*, dedicate a Margherita Lecomte, artista, che seguì le discipline di Claudio Enrico Wattelet, e con lui incise molte acque forti poco rimarchevoli, che potrebbero esser firmate tanto dal maestro quanto dalla scolara. In fatti Wattelet, autore del *Dizionario di Pittura*, a buon diritto ricercatissimo per le notizie che vi abbondano sugli artisti di tutti i tempi e di tutti i paesi, e sull'arte stessa, e per i giusti giudizi e i saggi apprezzamenti esposti con gran chiarezza, era però un'artista mediocre, più atto a conoscere l'ingegno altrui che a dar prova del suo. Citiamo anche Tommaso Desfriehes, di Orleans, che ci lasciò delle graziose vedute delle rive del Loiret, senza però uscire dalla mediocrità caratteristica dei dilettanti. L. C. de Carmortelle, letterato di merito, incise anch'esso, e lasciò alcuni ritratti toccati con brio, che mostrano un raro talento nel cogliere le

fisionomie; il conte di Caylus, archeologo e scrittore esimio, disegnava con facilità, e riprodusse con talento molti disegni d'oggetti antichi, ed incise delle composizioni di sua invenzione. Superficiale nel sentire le bellezze dell'antico, e nel comprendere quelle dei maestri dell'arte, mostrò nella quantità considerevole delle sue stampe un ingegno versatile, e la sua passione per le cose belle. Per ultimo, diremo che la mano gentile e lasciva della Pompadour non sdegnò di toccare i ferri dell'incisore. Essa firmò, oltre ad un numero abbastanza grande di stampe tratte dalle gemme incise da Jacopo Guay, tre o quattro tavole degne degli incisori di maggior grido, nelle quali sono rappresentati dei ragazzi che fanno le bolle di sapone, o bevono del latte, o stanno seduti sull'erba; il tutto inciso con tanta scioltezza da non meravigliarsi, se un dì o l'altro si trovasse che un maestro, per esempio, Boucher, Cochin, o qualche altro, facendo atto di cortigianeria in favore della potente favorita, avesse lasciato incidere il nome della maestra nelle arti seducenti dell'alcova, appiè di alcune proprie incisioni.
Abbiamo già osservato che il ritratto occupa nell'arte francese un posto importante. Nel secolo decimottavo, come nei precedenti, gli artisti dediti a ritrarre le persone note per ingegno, o posizione elevata, non mancarono, mentre non diminuivano gli incisori pronti a riprodurre i dipinti degli artisti più riputati, di mano in mano che i loro pennelli li mettevano alla luce. Giacinto Rigaud e Nicola Largillière sono i pittori ai quali i Drevet chiesero quasi sempre i loro modelli, e si può asserire che le loro stampe non sono per nulla inferiori agli originali.
Pietro Drevet, il padre, pe' suoi studi appartiene alla scuola che succedette immediatamente a quella inaugurata in Francia da Nanteuil e da Edelinck.
Egli introdusse però nell'incisione una novità, trattando collo stesso fare largo e pomposo del pittore, l'andare delle pieghe grandiose delle ampie vesti, nelle quali sono per cosi dire immersi i personaggi dei ritratti eseguiti da quegli artisti. Citiamo fra i suoi tanti lavori importanti, il ritratto di *Giovanni Forest*, tratto dal Largillière, quello di *Andrea Felibien*, tratto dal Rigaud, e quello tolto dal ritratto che questo maestro fece di sé stesso, tradotti tutti col maschio vigore e 1'esuberanza di vita propria dei dipinti originali.
Il ritratto di Bossuet, inciso da Pietro Drevet figlio, togliendolo dalla pittura del Rigaud, è una stampa che da sola basterebbe a renderlo celebre: i lineamenti del grande oratore vi sono riprodotti colla massima esattezza, e 1'illustre prelato si mostra in quella stampa quale ci è dato immaginarcelo dal suo stile; ritto in piedi, appoggiato alla raccolta delle sue *orazioni funebri* maestoso nel vescovile abbigliamento, in atto di cattivare col suo sguardo d'aquila la folla che lo ascolta, o la regale assemblea che egli istruisce; è evidente che Bossuet ispirò il pittore, e che il ritratto dipinto ispirò 1'incisore, il quale ci diede per tal modo un capolavoro, degno d'esser posto accanto alle più belle stampe della scuola francese. Le pratiche tecniche del figlio Drevet si avvicinano molto a quelle messe in uso dal padre; egli pure non si serviva che del bulino, ma variando sempre il modo d'usarlo, tratteggiando a seconda del muoversi delle superficie rappresentate, ed in modo diverso, a seconda delle diversità degli oggetti. Le stoffe affaldate riccamente e con gran movimento di rilievo, sono trattate largamente, e la testa e le mani, che richiedono una precisione di contorni non egualmente necessaria nelle pieghe, sono condotte con disegno rigoroso e delicato, ottenendo una modellazione più perfetta, che lusinga la vista, ed attira l'attenzione sulle parti più importanti del ritratto. Claudio Drevet, che venne dopo, ricorda la stessa maniera, ma il suo bulino ha sovente il taglio secco ed una disaggradevole monotonia.
Tutti gli incisori di quest'epoca; e dei quali abbiamo già discorso, incisero dei ritratti tolti egualmente da quelli di Rigaud, Largillière, ed altri ancora da Giovanni Marco Nattier, Luigi Tocqué, Maurizio Quintino De la Tour, Giovanni Siffred Duplessis, Jacopo Aved e Tournière. Giovanni Daullé, che trattava il bulino con un certo brio, si fece aprire le porte dell'Accademia nel 1742 coll'incisione: *Giacinto Rigaud che fa il ritratto a sua moglie*. Jacopo Beauvarlet caricò le sue stampe con un lavoro che ne rende pesante il disegno, ed acquistò il titolo accademico col ritratto dello scultore Bouchardon, che certo non è la sua opera migliore, né un'opera eminente. Jacopo Baléchou, la cui maniera d'incidere ha molti rapporti con quella di Beauvarlet, tolse da un dipinto di

I. B. de Troy il ritratto del sig. De Julienne che tiene in una mano un foglio sul quale si vede tracciato il ritratto di Watteau; questa stampa, incisa con talento, non gode però la celebrità di quella tolta dalla *Santa Genovieffa* del Vanloo, che pur gli è molto inferiore.
Giovanni Giorgio Wille, e Giorgio Federico Schmidt, nati in Germania, si stabilirono per tempo in Francia, dove incisero le stampe che li resero famosi.
Parlando della scuola tedesca, abbiamo già accennato a questi due artisti; saremo brevi nel discorrerne qui. Wille incise moltissimi ritratti, togliendoli dalle pitture di Tocqué e De la Tour, e condusse diverse composizioni di Terbourg, di Dietrich e del proprio figlio Alessandro Wille. Egli ba una maniera diligente e netta all'eccesso, che si può dire rappresenti quanto sì è mai fatto di più regolare e lindo in incisione nella scuola francese.
Questa perfezione meccanica dà alle sue stampe un aspetto metallico, che stanca la vista e riproduce imperfettamente quello della pittura. Tutto vi è trattato con eguale durezza, carri, mobili, stoffe, ecc.: al veder quelle tavole, si direbbe che riproducono dei bassorilievi di metallo lucido e forbito. Lo Schmidt, la cui fama è giustificata dall'eccellenza di alcune stampe; aveva le stesse qualità e gli stessi difetti.
Due fratelli, Pietro Carlo E: Francesco Roberto Ingouf, lavorarono assieme ad una lunga serie di ritratti, con poco talento e meno originalità. Carlo Nicola Cochin (Parigi 1715-1788) fece i ritratti di quasi tutti i personaggi notevoli del tempo suo, di profilo, entro medaglioni, e malgrado lo studio col quale cercò di cogliere le caratteristiche proprie d'ogni fisionomia, riuscì tanto monotono da non potersi guardare. Le stampe di Stefano Ficquet, di Pietro Savart e di Gian Battista Grateloup occupano, nell'incisione dei ritratti, il posto che spetta alle miniature in pittura; lavorando colla lente, essi incisero dei ritratti oggi ricercatissimi; Ficquet era il più abile, e vanno molto stimati i suoi ritratti di Molière, La Fontaine, Corneille e Boileau. Come tutti gli scolari, Savart non poté raggiungere la finitezza di Ficquet, ed il suo nome è oggi dimenticato; quanto a Grateloup, egli spinse la smania della finitezza al punto da imitare col bulino le punteggiature meccaniche delle incisioni alla maniera nera, e passò l'intera vita attorno a sole nove stampe; fra le quali è di tanta finezza il ritratto di Bossuat, tratto da quello di Rigaud, da recar sorpresa che l'artista non sia morto cieco prima di terminarlo. In mancanza d'altri pregi, notiamogli questo della prodigiosa finitezza.
Appartiene allo stesso secolo decimottavo l'invenzione delle *vignette*, genere piccolo, ma dei più adatti alla letteratura dell'epoca. Diconsi vignette delle incisioni di esigue dimensioni, messe a commento di un testo, o di un racconto, o rappresentanti le principali scene di un poema, od i fatti più curiosi di un romanzo. Gli artisti che si dedicarono a questo genere, diedero prova di tanto spirito e di si perfetta abilità, e si imposero, per cosi dire, al gusto del pubblico al punto, che presto nessun libro poteasi più pubblicare, se non adorno di vignette. Uberto Gravelot, senza dubbio il più abile disegnatore in questo genere, illustrò, come si direbbe oggi, le *Novelle morali di Marmontel*, il *Decamerone del Boccaccio* e 1'edizione delle opere di Corneille, riveduta da Voltaire, mettendo nelle sue composizioni una grazia squisita, che i suoi incisori ordinarii, Lorenzo Cars.
Giovanni Filippo Lebas, Claudio Dufìos, Choffart ed Agostino di Saint-Aubin seppero riprodurre nelle loro stampe. Il disegnatore rappresenta, è vero, i suoi personaggi d'altre epoche, in appartamenti decorati alla moda del suo tempo; ma compensa l'anacronismo colla gentilezza delle composizioni, che sono pregevoli inoltre come documenti della suntuaria della sua epoca, poiché tutto il secolo decimottavo trovasi ritratto in quei quadretti, composti con garbo e ben disegnati, che ci fanno conoscere con delle centinaia di belle invenzioni, ne' più minuti particolari, i costumi e gli usi di un popolo nel momento della decadenza e della rilasciatezza universale. Eisen disegnò con minore precisione, ma occupa un posto notevole coi disegni delle *Metamorfosi d'Ovidio* incisi da Nicola Ponce, Delaunay, Baquoy, de Ghendt e Natale Lemire, artisti lodevoli per facilità di comporre e di dar forma al pensiero dell'autore. Nessuno intese meglio di P. P. Choffard come va composta ed incisa una chiusa di capitolo o un'intestazione di pagina,
O girato con più garbo un cartoccio destinato a ricevere un ricapito, od un invito a ballare, o come s'inquadri con più bell'effetto una carta geografica dentro un ornamento. Con tanta abilità nelle cose

di minor momento, egli seppe mostrarsi all'occasione capacissimo anche di comporre in gradevol modo dei soggetti tolti a qualche passaggio di un libro, e prima di morire diè prova di amare l'arte con passione e di esser riverente ai grandi maestri, pubblicando una *notizia sull'arte d'incidere in Francia*, opuscolo di poca mole, ma ricco di ottime osservazioni, che acquistano più valore dalla sua firma.
Marillier, Natale Lemire, Saint-Aubin, Delvaux, Tilliard, Simonet e Longueil non si limitarono ad incidere disegni altrui, ma mostrandosi inventori briosi e destri esecutori, moltiplicarono anche dei disegni propri, e benché si noti nelle loro stampe l'influenza di Gravelot e di Eisen, furono, spesso abbastanza felicemente ispirati, da meritare d'essere apprezzati per loro stessi. Moreau il giovane, segui le traccie de suoi predecessori finché durò il secolo decimottavo, e pubblicò delle eccellenti vignette, spiritose e singolarmente piacevoli; ma si lasciò andare ad una cattiva corrente sopravvenuta poi cangiando maniera, e rimanendo come paralizzato d'un tratto in ogni sua facoltà artistica. Quanto le stampe che adornano il *Canzoniere* di Laborde, il *Giudizio di Paride* dell'Imbert, od il *Buon Militare* di Boussanelle, sono briose, facili e spontanee, altrettanto sono enfatiche e piene di pretesa quelle della *Bibbia* e delle *Metarmorfosi d'Ovidio*, Quando egli compose queste ultime vignette, David regnava onnipotente e la riforma operata nelle arti da questo grande artista, modificava le tendenze e le abitudini della scuola francese. Moreau, seguendo quella corrente; vi naufragò intero, perdendo quanto c'era nel suo ingegno di fino, vivace, arguto ed elegante.
Se alcuni disegnatori di vignette ci lasciarono dei documenti autentici ed irrecusabili, sulla decorazione interna degli appartamenti nel secolo decimottavo, questi però non possono servire efficacemente agli architetti che volessero studiare quel genere di decorazione in tutti i suoi particolari: a ciò invece possono servire i lavori di ornatisti di professione, quali furono Gilles-Maria Oppenort, Giusto Aurelio Meissonnier, Babel e Baléchou, che pubblicarono delle stampe, alcune delle quali incise da loro stessi. Se nell'ornamentazione del loro tempo, e della quale offrono i migliori esemplari, c'è una smania esagerata nell'ornare le più piccole sagome, odio della linea retta, mancanza di buon, gusto e di semplicità, non si può negare una felice disposizione nell'intendere la decorazione in generale, e sotto questo aspetto, oltrechè per la loro importanza di documento storico, questi ornatisti ci son parsi degni d'ammirazione.

CAPITOLO V.

SCUOLA CLASSICA E MODERNI.

Greuse pittore di genere, sfugge da solo alla depravazione morale dell'arte. Suoi difetti, e suoi meriti; incisioni tratte da' suoi quadri. La rivoluzione non trova un'espressione propria, e ricorre al classicismo greco e romano. Caylus, Peyron e Vien, precursori. David inaugura la nuova scuola; repubblicano ed imperiale sempre tronfio, ha pochi incisori. Incisori di avvenimenti dell'epoca. Duplessis-Bertaux. Debucourt. L'acquatinta. Marceau. Invenzione del Fisionografo di Quenedey; voga dei ritratti a macchina. - Pietro Paolo Prud'hon: incisioni da' suoi quadri; Copia e Roger. - La scuola moderna procede da quella di Giorgio Wille, per mezzo di Clemente Bervic: incisioni di quest'ultimo. Tardieu. I quadri della sala della Convenzione. Boucher Desnoyer, da mediocre incisore, diviene magistrale studiando, Raffaello, sue incisioni migliori. Condizioni dell'incisione in Francia ai dì nostri: incisori a bulino ed incisori all'acqua-forte. Riassunto della storia dell'incisione in Francia.

Abbiamo volontariamente omesso di parlare di Gian Battista Greuse nello stesso tempo che abbiamo citato Watteau, Lancret e Chardin, Questo pittore, le cui opere, meno i ritratti, sono rigonfie e teatrali, non appartiene che indirettamente alle scuole in voga nel secolo decimottavo. Egli cercò e trovò i soggetti delle sue migliori composizioni nelle scene della vita domestica, ma, trattasse egli la *Maledizione paterna*, o la *Fidanzata del villaggio*, la *Lettura della Bibbia*, od il *Paralitico servito da' suoi figli*, mi pare sempre che sfiori, ma non afferri il soggetto. Egli ci fa assistere a dei quadri da melodramma, ed i suoi ammiratori non potranno mai persuaderci che la vita famigliare e domestica fosse a' tempi suoi, meno che ai di nostri, domestica, famigliare e punto enfatica; sotto questo aspetto; dell'espressione semplice e naturale, i suoi quadri sono perfettamente Sbagliati. Egli dipingeva giustapponendo le tinte, senza fonderle insieme; alcuni incisori tentarono d'incidere allo stesso modo, ed uno fra gli altri, Giangiacomo Flipart, (1723-1782) che portava molto innanzi le sue incisioni all'acqua-forte, cercò di dare col lavoro della punta l'idea dei grossi tocchi di pennello coi quali dipingeva il Greuse, ricorrendo al bulino per dare più accento alle parti più colorate, ed ottenere l'armonia dell'insieme. Egli incise in tal modo le sue tre migliori stampe, la *Fidanzata del Villaggio*, il *Paralitico* e la *Focaccia per la festa dei re magi*; P. C. Ingouf incideva in modo analogo, e riusciva perfettamente colla *Pace domestica* e la *Buona educazione*, che dinotano abilità grandissima e gran volontà di mantenersi ligi al modello; Giovanni Mansard, che seguì la scuola ai Giorgio Wille, diè prova di talento nel *Vaso rotto*, nella *Dama benefica* e nella *Madre amata.* Non va scordato Giovanni Carlo Levasseur, che incise la *Suocera*, il *Testamento lacerato*, il *Biricchino* e la *Gioventù studiosa*, stampe eccellenti per manualità di lavoro, e che danno un'idea perfetta della maniera di dipingere di Greuse. Questo pittore, fortunatissimo per aver trovato degli ottimi incisori che contribuirono grandemente alla fama esagerata che circonda oggi il suo nome, ebbe al suo tempo pochi imitatori della sua maniera convenzionale di esprimere le gioie ed i dolori della famiglia. Se sotto questo aspetto il Gréuse può essere tacciato, in vista della perfezione dell'arte, egli merita però lode grandissima per essere stato forse l'unico artista che siasi mantenuto illibato, nella prostituzione universale degli ingegni alle rilasciatezze ed alle turpitudini del suo tempo.

La Francia, frazionata dapprima e divisa dall'organismo politico primitivo, vide la sua nobiltà combattere per la conservazione delle tiranni di nobiliari, rappresentate dai così detti diritti feudali, ed osteggiare i suoi re ogni qual volta accennavano a voler ridurre questi diritti. La Corona incominciò la sua lotta per l'unità della Francia e del potere governativo, coll'assolutìsmo di Luigi XI, la continuò colle massime dell'influenza delle donne di casa de' Medici, la portò innanzi

terribilmente a fieri colpi di scure sotto Richelieu, la fece progredire colle correzioni di Mazarino, e trionfò con Luigi decimoquarto, che disse il famoso: *Lo Stato sono io*, battendosi gli stivali collo scudiscio. La nobiltà vinta, ma sempre amica del potere, cangiò la fierezza in vile cortigianeria, degenerò nei regni successivi sino alle più turpi bassezze del lenocinio; e fatta mezzana alle regali dissolutezze, pur di fruire di doni in denaro, in castelli, in vestimenta, in sinecure; diventata una spudorata treccona, coperta di gingilli, di diamanti, si circondò di un'arte che falsificava ogni cosa, dai capelli alla statura, dal gesto alla espressione del pensiero, dagli
uomini alle cose, ammassando nel cuore delle moltitudini dei cumuli d'ire, che doveano scoppiare nella più tremenda rivoluzione. L'arte, fatta ancella di tanta decadenza, dopo la galanti creazioni del Watteau, sucesse alle fastose composizioni del Lebrun, cadde col Boucher e col Lancret in tutte le 1ascivie raffinate che deliziavano quella società inoltrata nello sfacelo, e coi loro imitatori discese sino alle più stravaganti sregolatezza da lupanare. In tanta corruzione, il Greuse ebbe il merito di mantenersi illeso; egli attraversò quella pozzanghera a piedi asciutti, immacolato, solo onesto fra tanta corruzione; togliendo l'arte da quel bordello aristocratico, la condusse a contemplare la santa pace della famiglia del povero, i dolori e le pene e le gioie del focolare domestico, le consolazioni e le traversie della paternità, le grazie della bellezza rusticale, e tutto quell'insieme di contentezze e dispiaceri che occupano la vita della povertà.
L'enfasi e la gonfiezza del suo stile non gli appartengono, ma sono proprie dei moralisti del suo tempo, e come un preludio all'enfasi della scuola di David, e di tutta la scuola neo-greco-romana, che stava per invadere il mondo dell'arte in tutt'Europa.
Greuse parve uscire dalla regione dell'arte per diventare un moralista; ma se bene si pon mente alle divagazioni dell'arte moderna, che tenta tutti gli stili di tutte le epoche e tutte le vie già battute in altri tempi senza trovar posa, è facile lo scorgere che egli, nell'uscire dal branco, accennò a muoversi verso le regioni sicure nelle quali 1'arte trovò sempre l'ispirazione giusta, dall'epoca greca al quattrocento. Egli cercò d'orientarsi nel sentimento popolare. Se non gli fu dato trovare quello che cercava, la colpa forse non è nemmeno sua, ma della società nella quale viveva, e ché, inoltrata in una fase di sfacelo, cangiava ad ogni istante d'aspetto, e nascondeva la sua vera fisonomia ed i propri sentimenti sotto le più ingannevoli apparenze; egli, più che il fondatore della così detta scuola di genere, fu uno dei precursori del così detto realismo moderno, che mira al vero, scevro da, qualsiasi convenzione tradizionale. Se non toccò la meta alla quale aveva volto l'animo e la mente, va pure scusato in quantochè

Fig. 32. Il mercante Orvietano
(incisione all'acqua-forte di Rembrandt).

anche i moderni realisti non se ne mostrino ancora molti vicini.
Alle dissolutezze regali, principesche e gentilizie, il sentimento di reazione non seppe opporre un'espressione sentita, vera, ma cercò nelle greche e nelle romane tradizioni la forma che dovea dar corpo alla grande rivoluzione.
Il conte di Caylus era stato il precursore artistico in quest'ordine d'idee; Giovan Francesco Peyron e Giuseppe Maria Vien gli erano succeduti, con timidi ed incerti passi, quando si fece innanzi Giacomo Luigi David, scolaro di quest'ultimo, destinato a dar forma al sentimento di falso rinnovamento delle antiche grandezze della Grecia e di Roma, e che, nel breve termine della sua vita ritrasse con eguale accento teatrale e

Fig. 33. La Vanità
(incisione all'acqua-forte di Jacopo Callot).

falsa robustezza l'eroismo repubblicano, e le grandezze dell'impero. Fra gli artisti che ebbero un'influenza grandissima all'epoca loro, David è forse il solo che non abbia avuta una schiera d'incisori dediti a riprodur le sue opere, avidi di partecipare alla sua gloria. La Rivoluzione assorbiva talmente tutte le menti, che sino a tanto che durò la Repubblica, l'arte non pensò che a ritrarre i fatti che si succedevano di giorno in giorno. In questa bisogna erano principalmente occupati gli incisori, che, gelosi di tenere il pubblico informata degli avvenimenti, adoperavano spesso il mezzo speditivo delle stampe all'acqua-forte ed a semplice contorno, lasciando a dei coloritori la cura di compier l'opera con delle tinte eguali; 1'arte nulla ha di comune con queste grossolane produzioni, ma lo storico curioso di venire a cognizione dei menomi atti d'una nazione in via di trasformazione, può trovare molta utilità a consultarle. In questo genere di stampe emersero due o tre artisti. Duplessis-Bertaux, che i suoi contemporanei non esitarono a pareggiare al Callotta, incise una quantità prodigiosa di scene della Rivoluzione. Egli lavorava di punta con finezza, spesso con spirito, ed era principalmente destro nella distribuzione delle composizioni più complicate; ma quante volte volle provarsi nelle figure un po' grandi, altrettante divenne pesante e scorretto, mostrando così di appartenere alla categoria degli incisori di vignette, suoi predecessori, buoni nell'insieme, deficienti nei particolari.
Fra gli incisori della Rivoluzione, Luigi Filiberto Debucourt (1755-1832) fu il più abile. Durante gli anni che precedettero o tennero dietro immediatamente alla morte di Luigi XVI, egli incise a colori la *Passeggiata al giardino del Palazzo Reale,* la *Passeggiata alla galleria del Palazzo Reale*, i *Boschetti*, il *Complimento*, Annetta e Lubino, ed un certo numero d'altre stampe di costumi. Era un osservatore sottile, e molto curioso, ed incisore d'un talento indiscutibile. Pel primo seppe ottenere degli ottimi risultati impiegando più lastre per la stessa incisione onde produrre degli effetti di colorazione. Incideva con buon gusto e con brio, questo genere di stampe, che gli riusci veramente artistico.

Ma passata la tormenta rivoluzionaria, egli adottò una maniera affatto diversa; l'acquatinta.
Questa foggia d'incisioni è confusa da molti colla incisione alla maniera nera, colla quale difatti offre nei risultati qualche analogia. La pratica tecnica però ne è affatto diversa. La lastra per 1'incisione alla maniera nera vien coperta da un fitto di asperità col mezzo di un movimento impresso ad un ferro irto di punte in un lato; se si stampasse la lastra senz'altro, si avrebbe una tinta uniforme, scura; vellutata; su quelle asperità lavora l'incisore, levando via, e dove leva poco, invece di una tinta scura, ottiene colla stampa una mezza tinta, e dove leva tutte le asperità, ottiene il bianco. Per l'Incisione all'acquatinta invece, si disegna sulla lastra e si incide il contorno della cosa da rappresentarsi, poi, riscaldata leggermente, e messa a piatto, la si copre tutta con della colofonia in polvere sottilissima, fattavi cader sopra col mezzo di un vaglio finissimo. La polvere nel toccare la lastra calda vi aderisce. Si tratta quindi la lastra come quelle delle incisioni all'acqua forte, ed il liquido mordendo negli spazi impercettibili che separano l'un dall'altro i granelli del pulvischio di colofonia, tutti quei puntini invisibili nella stampa danno una tinta uniforme e morbidissima, che imita perfettamente 1'acquarello. Le incisioni di I. B. Leprince, inventore di questo metodo (verso il 1787), si prendevano per acquarelli. Di questo genere d'incisione, che fu poi assai perfezionato, Debucourt, non seppe servirsi con buon esito.
Egli si diede inoltre ad incidere disegni altrui, ricorrendo di rado ai propri, mentre, invecchiando, la mano gli si fece pesante, e la sua mente parve paralizzarsi, sì che si può dire che di veramente degne di menzione non lasciò che le sue prime stampe.
Sergent Marceau si fece conoscere egualmente per qualche lastra incisa spiritosamente ed a modo di schizzo; ma era poco fecondo, e le sue opere sono ora prive di valore. In quanto agli altri incisori del tempo della Rivoluzione, non meritano che se ne parli: i loro lavori, per quanto possano essere interessanti come documenti contemporanei di una delle epoche più considerevoli della storia d'una gran nazione, non hanno pregio alcuno per l'artista. Ci basti dire che ne esistono in copia grandissima, raccolte e conservate colla massima cura nelle pubbliche biblioteche, dove possano essere consultate da chiunque desidera vederle.
Sul finire del secolo decimottavo, l'arte dei ritratti, prima tanto in onore, andò perdendosi in Francia per qualche tempo. Un incisore di nome Quenedey avea immaginato uno strumento per riprodurre meccanicamente sul rame il profilo di un volto umano; l'artista si limitava a ritoccare il lavoro della macchina; con questo mezzo egli potea soddisfare il pubblico rapidamente, ed a buon mercato, cosa sempre importantissima. L'invenzione ebbe tanta voga, che vi sono poche famiglie che non possedano qualcuna di queste effigie ottenute col *Fisionografo*, (Phsyonotrace), nome dato dall'inventore alla macchina. Alcuni suoi scolari ed imitatori sfruttarono la voga di Quenedey, e Chrétien in Francia e Saint Mesmin in America, incisero un numero grandissimo di ritratti collo stesso metodo. Ma 1'arte non essendo in quei lavori che un ausiliare della macchina, i ritratti prendevano tutti un aspetto uniforme, identico, tristo, che non tardò a spiacere; tanto bastò per far passare di moda quel metodo d'incidere, salito un momento in sì gran favore.
Pietro Paolo Prud' hon, che appartiene tanto al decimottavo quanto al secolo decimonono, trattò l'incisione all'acqua forte, e si accaparrò due abili incisori.
Frosina e *Melidoro*, invenzione graziosa del suo ingegno penetrante e pieno di tenerezze, è una stampa di sua mano, che offre delle inesperienze tecniche, ma nella quale si trovano tutte le squisitezze del pittore. Luigi Copia e Bartolomeo Roger, che incisero le opere più importanti di Prud' hon, seppero interpretare quanto il suo pennello offriva di più elevato e di più soave. Lavorando sotto gli occhi del pittore, ligi a suoi consigli, e soggetti alla sua salutare influenza, si mostrarono degni del maestro, conducendo a bulino, e modellando con sapiente punteggiatura la *Costituzione Francese, Amore che seduce l'Innocenza, l'Innocenza che preferisce Amore a Ricchezza, la Sete dell'oro,* e molte altre composizioni non meno ammirabili, che se non fossero state riprodotte dalla stampa, non sarebbero note che a qualche privilegiato,
La rivoluzione operata da David nell'arte fu favorevole all'incisione, e le ridonò l'antico splendore.
Carlo Clemento Bervic (1756-1822) mostrò per tempo delle buone disposizioni pel disegno, e fu tra

i migliori
scolari di Gian Giorgio Wille. Come questi egli si servì esclusivamente del bulino, e seppe trarne il miglior partito; i suoi tagli però, incisi con facilità e molto simmetrici, sono più morbidi di quelli del suo maestro, e le sue stampe non hanno l'aspetto metallico di quelle di Wille. *l' Educazione di Achille*, tratta dal Regnault, il *Ratto di Dejanira*, tolto dal Guido, il *Ritratto di Luigi XVI*, preso dal Callet, ed il gruppo del *Laocoonte*, appena pubblicati ebbero un'esito grandissimo e meritato, per l'arte di saper attirare in un lavoro 1'attenzione sulla parte principale.
Queste stampe, molto e seriamente studiate, sono assai stimate dagli intendenti, e servirono d'esempio utilissimo e di guida alla scuola moderna dell'incisione in Francia. Condiscepolo di Bervic nello studio di Wills, Pietro Alessandro Tardieu lo uguagliò per talento, ma ebbe meno celebrità e pochi scolari. Il suo capolavoro, il *Ritratto del conte di Arundel*, tratto da quello di Van Dyck, è una delle opere più natevoli della scuola francese. Condotta a solo bulino, col metodo di Edelinck, questa stampa rende mirabilmente il colorito vivace ed armonico del gran pittore fiammingo. Traducendo una pittura di David, oggi smarrita, o per lo mena sottratta alla vista del pubblico, egli incise anche una stampa che ci permette di portare un giudizio sulla composizione di David, rappresentante *Lepelletier di Saint-Fargeau morto*, dipinta per la sala della Convenzione. La stampa non ebbe sorte migliore del quadro; fu distrutta prima che finita, ma le rarissime prove sfuggite alla distruzione attestano che l'incisione era degna del quadro. L'aspetto generale della stampa è triste, ed il disegno preciso del personaggio disteso morto sopra un letto, provano la scienza dell'incisore. Un' altra composizione dello stesso genere, lavoro pure di David per la Convenzione, *Marat nel bagno*, diè occasione ad Antonio Alessandro Morel di condurre una delle sue migliori stampe; si devono allo stesso incisore il Giuramento degli Orazi ed il Belisario, pure tratti da opere di David, e tradotti con molto talento.
Boucher Desnoyers, che esordi con alcune composizioni piene di merito incideva con un metodo di punteggiature sgradevole e meschino, quando si sentì ad un tratto preso d'ammirazione seria per le opere di Raffaello. Convintosi che solo uno studio profondo del disegno, ed una continua applicazione poteano metterlo in condizione di tradurre in modo efficace delle pitture così celebri, si rimise coraggiosamente allo studio, cosa rarissima, e ricominciò la propria educazione artistica. Intanto egli diresse la pubblicazione di una raccolta di incisioni tratte da pitture antiche, e quando si senti padrone del disegno, intraprese senza esitanza l'Incisione della *Bella Giardiniera*, che si ammira al Museo del Louvre. Quella stampa stabili la sua riputazione; le commissioni allora gli piovvero addosso, ed in pochi anni pubblicò successivamente, il *Ritratto di Napoleone I* e di *Mons. di Taillerand*, il *Belisario*, tratti da Gérard, la *Madonna della Seggiola*, la *Madonna di Foligno*, la *Madonna del Panno*, e la *Madonna della Casa d'Alba*, tratte dal Raffaello, come pure la *Madonna della Grotta*, tratta da Leonardo da Vinci. Questa fecondità, privilegio degli artisti d'ingegno, è sorprendente sopratutto se si esaminano le stampe di Boucher-Desnoyers, eseguìte in tutti i particolari con una precisione grandissima ed una minuziosa delicatezza.
Le pitture di Raffaello non erano mai state tradotte prima con tanta coscienza e tanta fedeltà. L'ultimo suo lavoro fu la *Trasfigurazione*, Venuto il momento nel quale la forza fu in lui inferiore alla volontà, volle provare ancora una volta, quell'ammirazione pel gran pittore che lo aveva occupato tutta la vita, e compose un'*Appendice alla storia di Raffaello* pubblicata da Quatremère de Quincy, nella quale dimostrò la ragionevolezza del suo culto per quel maestro che non ebbe rivali, e come non fosse giunto a comprenderlo bene ed a penetrarsene, che studiandone senza posa le opere. Boucher-Desnoyers non basterebbe da solo a dare un'idea perfetta dell'arte d'incidere nel secolo decimonono in Francia. Forster e Martinet occupano nella scuola francese posti cospicui, ed Henriquel-Dupont che non ha cessato, da più di quarant'anni, per un solo istante di farsi ammirare, provò ultimamente, coi *Discepoli d'Emmaus*, che l'autore della *Dama di Wan-Dyck*, di *Lord Strafford*, del *Ritratto del sig. Bertin*, e dell'*Emiciclo del palazzo delle Belle Arti di Parigi*, è un artista sul quale gli anni pare che non abbiano presa.
Questa sua nuova, opera infatti, eseguita colla scioltezza che dinota un'esperienza consumata, ed

una rara padronanza di tutti gli accorgimenti dell'arte, merita d'essere collocata, a nostro avviso, fra i capolavori, e presentata come un esempio a tutti coloro che si dedicano all'arte dell'incisione, oggi compromessa, non per mancanza d'ingegni, ma dalla scoperta di mezzi meccanici; o altrimenti materiali, e sotto un certo rispetto, anche utilissimi.
Abbiamo accennato a questo pericolo; tanto più da deplorarsi in quanto che si possa dire che mai 1'incisione ebbe in Francia artisti migliori in ogni genere: infatti, oltre ai maestri già citati, se ne possono nominare altri di valenti; François, Salmon, Rousseaux, Levasseur ed Huot promettono ancora dei bei giorni all'incisione, come Gaillard che non incide se non opere elette. Leopoldo Flameng che già si è collocato fra i maestri, ed in un ordine diverso, Gaucherel e Giulio, Jacquemart che hanno ottenuto dei risultati sorprendenti, mentre 1'acqua-forte trova dappertutto dei cultori, che forse hanno il solo difetto d'avere un po' di fretta a mostrarsi, quando se si preparassero con più ostinato lavoro, dando maggior importanza al disegno, potrebbero produrre certamente un qualche maestro fondatore in Francia di una vera scuola d'incisione all'acqua forte.
Riassumiamo con una rapida occhiata la storia dell'incisione presso i Francesi.
Ispirata dapprima dagli italiani e dai fiamminghi, giunse più tardi a prendere l'aspetto d'arte nazionale. Consacratasi per lungo tempo a riprodurre opere altrui o invenzioni proprie, gli incisori si dedicarono poscia al genere storico sotto l'influenza di Poussin e dì Lebrun. Durante il secolo decimottavo continuarono in questa via che loro conveniva, e poi si lasciarono andare al genere più facile delle vignette, nel quale riuscirono brillantissimi, per tornare, al principio del secolo decimonono, all'incisione storica, alla quale, tutto calcolato, devono gli artisti francesi la fama meritatissima di cui godono. Essi possono quindi vantarsi d'aver concorso alla propagazione del gusto e dell'amore del bello, preparando così i progressi che si compiono sotto i nostri occhi.

CONCLUSIONE

La varietà grandissima dei generi d'incisione ci consiglia a riassumere, in parte il nostro lavoro, in poche righe, onde facilitare al lettore il ricordo delle cose lette.
Una stampa è il risultato dell'impressione che lascia un foglio di carta una lastra di legno o di metallo, spalmata leggermente d'inchiostro indelebile.
Se la lastra fosse liscia e tutta spalmata d'inchiostro, lascerebbe la carta tutta sporca egualmente.
Se sulla lastra fossero scavati dei solchi, entro i quali l'inchiostro non potesse penetrare, a quei solchi corrisponderebbero sulla carta degli spazi bianchi; se invece si riempissero i solchi d'inchiostro, e poi si pulisse la lastra, in modo che tutta la sua superficie rimanesse netta e l'inchiostro restasse soltanto nei solchi, l'impressione sulla carta darebbe delle macchie nere, corrispondenti ai solchi stessi.
Le stampe delle incisioni in legno si ottengono col primo metodo, vale a dire che tutto quello che si vede di bianco sulla carta, corrisponde a dei solchi scavati nei legno, e tutto quello che è nero, alla parte lasciata intatta sulla superficie della tavola.
Nelle stampe incise su metallo, invece, il nero corrisponde ai solchi scavati nella lastra, ed il bianco ai punti della superficie della lastra lasciati intatti. Vi sono delle incisioni in legno che riproducono degli acquarelli, ossia disegni a contorno, acquarellati; queste incisioni, dette a *tinte piane*, ed in francese *en camaieu* si ottengono col mezzo di tante tavole, quante sono le tinte che entrano nel disegno mettiamo che si faccia un acquarello con tre soli *valori* di tinte; si adopereranno tre tavole, che si corrisponderanno per mezzo di punti di riscontro, e che, applicate successivamente sulla carta, vi lasceranno, la prima l'impronta del contorno, la seconda quella delle mezze tinte, la terza quella delle ombre.
L'incisione su metallo si eseguisce a bulino od all'acqua-forte. Dicesi a *bulino* quella che si ottiene solcando direttamente il metallo, ed *all'acqua-forte* quella che si ottiene coprendo con una vernice

insolubile nell'acqua-forte, la lastra da incidersi, disegnando poi sulla vernice con una punta che deve arrivare a toccare la lastra, e coprendo la superficie coll'acqua-forte, la quale scavando il metallo dove è stata tolta la vernice, produce per azione chimica l'incisione sulla lastra, cui viene poi tolta del tutto la vernice.
L'incisione a *punta secca* è un'incisione all'acqua-forte, nella quale, con una sottilissima punta, l'incisore ha disegnato alcune parti importanti della stampa solcando direttamente il metallo, dopo ottenuto l'effetto dell'acqua-forte.
Gli incisori a, bulino preparano in generale le loro incisioni all'acqua-forte, e ripassano tutto o la massima parte col bulino; e spesso gli incisori all'acquaforte finiscono non solo a punta secca, che dà un segno troppo fino e che regge alla tiratura di pochi esemplari, ma anco a bulino.
L'incisione a *mezza tinta*, od alla *maniera nera*, è un'incisione su metallo, che si ottiene producendo con un mezzo meccanico sulla superficie della lastra delle asperità tenuissime, il cui effetto è di produrre colla stampa una tinta scura, uniforme, morbida, intensa, *vellutata*; se l'incisore raschia in qualche punto le asperità, in modo da rendere perfettamente liscia la lastra, ed in un altro punto raschia un po' meno, in guisa da ottenere le asperità meno marcate, ed in altri punti striscia col bulino, messa al torchio la lastra, otterrà un foglio di tinta scura, che resterà bianco dove ha raschiato molto, mostrerà una mezza tinta dove ha raschiato meno, e delle linee nere dove avrà solcato la lastra col bulino; con questo metodo otterrà quindi delle immagini con delle tinte ben digradate.
L'incisione ad acqua tinta differisce dall'incisione alla maniera nera, in quantochè la tinta scura uniforme è ottenuta, invece che con un mezzo meccanico, mediante l'azione dell'acqua-forte che corrode la lastra negli interstizi infiniti di un pulvischio di colofonia fatto cadere sulla lastra.
L'incisione colorita, finalmente, s'ottiene con inchiostri di varie tinte, applicati a lastre diverse che si corrispondono e si applicano successivamente alla stessa stampa, come si è detto per l'incisione in legno a tinte *piane*.
Nel nostro secolo, 1'arte della stampa applicata alla riproduzione delle immagini ha avute uno sviluppo grandissimo, grazie ad una quantità d'invenzioni possibili soltanto alla moderna chimica; poi l'arte fotografica le è venuta in aiuto, e la luce fu impiegata come mezzo per riprodurre i disegni. L'eliotipia, applicazione della fotografia all'arte della stampa, la zincotipia, ed altri nuovi metodi, non hanno raggiunto quel grado di perfezione pratica che toccheranno certamente. A queste ed analoghe moderne invenzioni riguardanti l'arte grafica, è certamente serbato un gran progresso avvenire: ci basti averne toccato di volo, mentre sono tuttavia oggetto di studio e di tentativi sempre rinnovati da una quantità di belli ingegni.
Di tutte le moderne invenzioni attinenti alla stampa, la più importante è quella del *cliscè* (cliché), alla quale si deve uno straordinario incremento dell'incisione in legno.
Una volta. un legno inciso serviva per un numero determinato di copie, e ad un solo stampatore: quello che lo possedeva; ma il legno, dopo molte tirature, cominciava a perdere qualche linea, a logorarsi, a *stancarsi*, finché diventava inservibile.
Ora, quando è inciso il legno se ne tira uno stampo colla gutta-percha in fusione, e lo stampo vien posto in un apparato galvanico, col quale si ottiene la riproduzione del legno, in sottilissimo strato di rame, che poi riempito di zinco, prende il nome di *cliscè*,
Il clìscè è tale e quale il legno inciso, colla sola differenza che è in rame. Con un legno si possono ottenere delle migliaia di stampi negativi in guttaperca, e con uno di questi una gran quantità di ripetizioni galvaniche; per conseguenza un legno inciso può avere una durata indefinita. E questo è il segreto del buon mercato incredibile delle incisioni in legno ai dì nostri, come dei giornali e dei libri ornati di molte stampe, Questa invenzione deve avere un'influenza grande sull'incisione in legno, perché fa costar meno agli editori le incisioni migliori, e più quelle degli artisti cattivi o mediocri, perché delle prime l'editore può vendere i cliscè, e quindi rifarsi della spesa, ed anco farvi dei guadagni, mentre le cattive rimangono in legno, senza richiesta di riproduzioni.
Oltre alle nominate invenzioni, ne fecero una i moderni, che aggiunge molta vaghezza alle incisioni;

pensarono dì variare nel foglio da stampare la resistenza alla pressione del cilindro. Dato il piano al quale s'appoggia il foglio, è coperto di ritagli di carta o cartoncino, che hanno le forme delle masse scure dell'incisione; dove occorre più scuro, si mettono un sull'altro più ritagli, meno dove l'impressione deve essere meno caricata, e punto dove ha ad esser leggera. Gli antichi, che non conoscevano quest'artificio, non ottennero mai la perfezione delle stampe moderne sotto questo rispetto.
Prima di queste innovazioni ed invenzioni, un tedesco, certo Senefelder, avea scoperto un nuovo modo di riproduzione grafica: la *litografia*, la quale, benché non possa dirsi propriamente incisione all'acquaforte, riconosce però in questa il principale agente.
La pietra litografica è una pietra di sedimento, a grana finissima; tagliata a lastre di grandezza corrispondente alla stampa che se ne vuol tirare; l'artista vi disegna sopra, come farebbe sulla carta, mediante dei lapis composti espressamente a tal fine, e dei quali i componenti attivi sono il sego, la cera, il sapone ed il nero fumo. Terminato il disegno, la pietra vien consegnata allo stampatore, che sottomette la superficie disegnata all'azione di una soluzione d' acquaforte, più e meno diluita a seconda della qualità della pietra e della forza del disegno; questa operazione richiede molta pratica perché una soluzione troppo debole darebbe un risultato insufficiente, ed una troppo forte distruggerebbe in parte il lavoro del disegnatore. Compiuta quell'operazione, la pietra viene lavata perfettamente, levando tutto, il lavoro del lapis, in modo che sembra una pietra liscia, senza traccia alcuna di disegno, tanto è impercettibile il lavoro dell'acqua-forte; ma passando un cilindro intinto nell'inchiostro da stampa sopra quella superficie, il disegno vi ricompare in tutta la sua finezza e forza, perché la pietra riceve la tinta dove l'acquaforte non ha agito, e la rifiuta dove questa ha esercitata la sua azione.
La litografia ha avuto il massimo sviluppo in Francia, dove raggiunse la maggiore perfezione. Anche in questo ramo dell'arte, le due scuole, quella della purezza dello stile e della finitezza, e quella del tocco e dell'effetto ottenuto per mezzo delle opposizioni forti del chiaroscuro, ebbero valenti maestri. Nella prima si distinsero fra gli altri 1'Aubry-Lecomte, Leon Noel, Demaison, ed il nostre Michele Fanoli, che, recatosi a Parigi coi disegni finitissimi di tutte le opere del Canova in cinque tavole, per darle alla stampa vi fu subito accolto come disegnatore litografo insigne, dai maestri dell'arte, tra i quali prese posto immediatamente, stimato ed onorato da tutti, tanto per la sua eccellenza in quel genere di lavori, quanto per le squisite qualità dell'animo suo. Le sue migliori stampe, oltre le sei dell'opera di Canova, sono le *Willis*, tratta dal quadro di Gendron, il *Cristo con S. Pietro* e *S. Giovanni* e le *Tre Marie*, tolte dai quadri di Landelle, le *Ninfe ed Orfeo* del Jalabert, la *Separazione degli Apostol*i di Glaire (tutti artisti della scuola di P. Delaroche), e *Dante e Beatrice* di Scheffer. Fra tanti altri suoi lavori, ed oltre una numerosissima collezione di studi a due matite, eseguì molte litografie per l'Inghilterra e per l' America, come la vita di *Gesù Cristo* in 24 tavole, da disegni originali de' più rinomati artisti tedeschi; la *S. Caterina* di Muk, il grande ritratto di *Washington*, i *Politici di taverna,* la *Preghiera del mattino*, le *Due sorelle*, e per la città di Venezia, la *Festa delle Marie*, da uno schizzo del Gatteri.
Nel litografare le *Willis* il Fanoll immaginò di perfezionare la stampa litografica con una seconda pietra, destinata a fare l'effetto di una velatura; in questa pietra è condotta a lapis una tinta senza forme precise, dove più e dove meno oscura, a seconda che corrisponde alle parti della stampa che devono essere più, o meno forti di tinta, lasciando la pietra scoperta dove corrispondono sulla stampa le parti più illuminate. Stampato il foglio colla pietra che reca il disegno, riceve l'impressione della *tinta perduta* della seconda pietra, e la litografia ne risulta robusta quanto un'incisione, morbidissima e fresca. Quest'invenzione del Fanoli da Parigi si diffuse ovunque, ed ora si pratica dappertutto per le litografie d'importanza.
La scuola pittoresca litografica conta fra i suoi migliori artisti Mouilleron e Laurent, che riprodussero splendidamente le opere migliori dei coloristi francesi, da quelle di Diaz a quella di Décamp, da quelle di Robert Fleury a quelle di Delacroix.
La Germania e l'Inghilterra vantano uno sviluppo minore in quest'arte: i ritratti del tedesco di

Krichuber ebbero però una gran voga al suo tempo, come pure alcune litografie inglesi, sopratutto di paesaggio. In Italia c'era la stoffa per l'arte litografica, come lo prova la invidiabile riuscita di Fanali in Parigi; ma per darle incremento mancarono ai disegnatori i due principali aiuti: il favore dei pittori che non compresero quanto potesse essere utile alla diffusione del loro nome la riproduzione litografica, e l'ardire e l'intelligenza degli editori; quindi fra
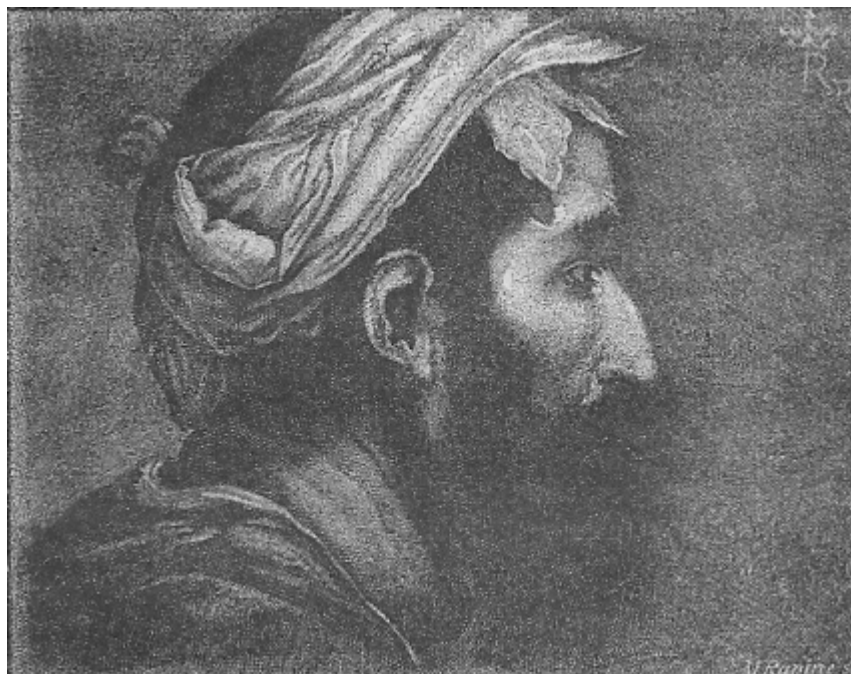
Fig. 34. Profilo d'uomo
(stampa in maniera nera di Robert, principe palatino del Reno).

noi la litografia languì, mentre in Francia, mediante l'operosità dell'editore Goupil e di molti altri valenti, coadiuvati dall'intelligentissimo stampatore, il famoso Lemereier, creò un nuovo cespite all'industria artistica, spandendo per tutto il mondo le litografie a centinaia di migliaia, mentre contribui grandemente alla fama dei pittori francesi, col moltiplicarne le opere.
La litografia produsse l'oleografia, la cromolitografia, e la fotolitografia. I due primi rami sinora non hanno dato che dei prodotti industriali; l'ultimo pare possa darci la riproduzione dei disegni degli antichi maestri, colla autenticità della fotografia, al massimo buon mercato, e con stampe che non svaniscano come le riproduzioni fotografiche; se questa novità prenderà sviluppo, lo studio delle arti grafiche potrà trarne utile grandissimo, e le scuole di disegno sapranno finalmente fornire agli scolari degli esemplari di veri maestri per modello.

FINE.